

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOSOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Bakalářská práce

Marie Dušková

**Český secesní šperk**

**The Czech Art Nouveau Jewel**

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. Jan Mergl

### Poděkování

Ráda bych touto formou poděkovala PhDr. Janu Merglovi za vedení a směřování mé bakalářské práce a za odbornou pomoc. Další mé vřelé díky patří PhDr. Petře Matějovičové za mnohé cenné a inspirativní rady.



Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury.

V Praze dne

Marie Dušková

#### Anotace

Cílem této práce je zabývat se významnými osobnostmi českého secesního šperku a ohodnotit jejich tvorbu. Jedná se o tyto umělce: Emanuel Novák, František Anýž, Václav Němec, Josef Ladislav Němec, Marie Křivánková a Emanuel Karč. U těchto umělců jsem nastínila jejich život a pokusila se po umělecké stánce zhodnotit jejich práci v oblasti šperku. Ve své práci jsem nejprve nastínila dění a osobnosti v tomto oboru v Evropě, Anglii a Americe. Zmínila jsem se také o nových materiálech, technikách a motivech v období secese. V další části své práce jsem se zabývala českým prostředím a školstvím, se kterým jsou tyto osobnosti převážně úzce spjaty. V poslední části jsem se zabývala samotnými osobnostmi a jejich tvorbou.

#### Klíčová slova:

Šperk, materiály, techniky, motivy, Lalique, Wiener Werkstätte, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, odborné školy, Emanuel Novák, František Anýž, Václav Němec, Josef Ladislav Němec, Marie Křivánková, Emanuel Karč

## Abstract

The aim of this work is to deal with important artists of the Czech Art Nouveau jewel and rate their creation. These important artists are: Emanuel Novák, František Anýž, Václav Němec, Josef Ladislav Němec, Marie Křivánková and Emanuel Karč. While describing these artists I outlined their lives and tried evaluate their work in the field of jewellery from an artistic point of view. First, in my work I depicted the situation and artists in their field in Europe, England and America. I mentioned new materials, techniques and motifs of Art Nouveau, too. In the following part of my work I dealt with the situation in Bohemia, including an education system, with which these artists are mostly associated. In the final part of my work I dealt with these artists and their creation.

## Key words

Jewels, materials, technique, motifs, Lalique, Wiener Werkstätte, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, vocational schools, Emanuel Novák, František Anýž, Václav Němec, Josef Ladislav Němec, Marie Křivánková, Emanuel Karč

## Obsah

Anotace/Abstraction.....	4
1. Úvod.....	7
2. Šperk.....	9
3. Motivy.....	10
4. Materiály a techniky.....	12
5. Secesní šperk ve světě.....	13
6. Secesní šperk v Čechách.....	19
6.1 Školství.....	21
6.2 Uměleckoprůmyslová škola v Praze.....	23
6.3 Odborná škola zlatnická v Praze.....	27
6.4 Odborná škola v Turnově.....	28
6.5 Odborná škola v Jablonci nad Nisou.....	32
7. Významné osobnosti.....	35
7.1 Emanuel Novák.....	36
7.2 Franta Anýž.....	37
7.3 Václav Němec.....	42
7.4 Josef Ladislav Němec.....	43
7.5 Antonín Karč.....	45
7.6 Marie Křivánková.....	49
8. Závěr.....	53
9. Literatura.....	55
10. Seznam vyobrazení .....	57
11. Obrazová příloha.....	61

## 1. ÚVOD

Ve své práci jsem si vytkla za cíl blíže se seznámit se šperkařskou tvorbou významných osobností českého secesního šperku a zhodnotit jejich tvorbu z hlediska stylu a inspirací. Šperky v době přelomu století a prvního desetiletí 20. století se zabýval Emanuel Novák, František Anýž, Václav Němec, Josef Ladislav Němec, Marie Křivánková, Emanuel Karč a Alfons Mucha. Mnohé z těchto osobností byly úzce spjaty s uměleckoprůmyslovými a odbornými školami, kde pracovali jako pedagogové. Z tohoto důvodu jsem se zaměřila ve své práci také na školy, kde tito umělci působili. Jedná se o Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, Odbornou školu zlatnickou v Praze, Odbornou školu v Turnově a Uměleckoprůmyslovou školu v Jablonci nad Nisou. Poslední zmiňovaná škola sice nebyla působištěm ani jedné z výše zmíněných osobností, ale byla důležitá z hlediska vývoje jablonecké bižuterie. Uměleckoprůmyslová škola v Praze se stala základnou pro výtvarný vývoj v tomto oboru. Odtud pak vyšli invenční umělci následně působící na odborných školách. Tyto školy se soustředily na vyučení schopných řemeslníků a ve stylovém směřování byly ovlivněny svými učiteli.

Nyní bych se ještě vrátila k první části své práce. Zde se věnuji situaci v tomto oboru v kontinentální Evropě a Anglii, protože České země nebyly ohniskem zcela samostatného výtvarného názoru, ale přijímaly podněty ze zahraničí. Přesto si však čeští umělci s těmito inspiracemi dokázali tvůrčím způsobem poradit a vytvořit si svůj vlastní rukopis. Dále se ve své práci zmiňuji o materiálech, technikách a motivech, neboť tam se v tomto období objevovalo mnoho nového.

Publikace, která by se zabývala celou šíří tématu českého šperku z doby secese, není k dispozici. Této problematice se věnovala pouze Alena Křížová ve své diplomové práci z roku 1980. Ta byla pro mě významným zdrojem, na který jsem se pokusila navázat ve směru, který jsem si vytkla za cíl své práce. Dále jsem měla k dispozici literaturu zabývající se určitými stránkami týkajícími se tohoto tématu. Jedná se o katalogy výstav – zde jsem čerpala hlavně z katalogu Aleny Adlerové *Česká secese* z roku 1981. Následně pak jsou to monografie o jednotlivých školách a autorech. Jde o publikace o Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a Uměleckoprůmyslové škole v Jablonci nad Nisou, dále o monografie o Františku Anýžovi a Alfonsu Muchovi. Jinak nikdo jiný z umělců, kterými se zde zabývám, takto zpracován ještě

nebyl. Informace o nich se objevují pouze v encyklopedických a jiných publikacích, katalozích výstav, slovnících, člancích v periodikách a diplomových pracích. Z autorů zabývajících se touto oblastí je třeba zmínit kromě Aleny Křížové a Aleny Adlerové také Věru Vokáčovou, jejíž stať o šperku v knize *Důvěrný prostor/Nová dálka* mi byla důležitým zdrojem informací. Další autory, kteří se věnují jednotlivým osobnostem, zmíním dále v každé kapitole věnované tomu určitému umělci.

Dalším zdrojem, který jsem mohla využít, byla dobová periodika. Zde bylo možno vyhledat fotografie šperků těchto umělců, které jsou dnes neznámé. Jedná se o Volné směry, Dílo a Klenotnické listy. Někdy byly jejich práce publikovány i zahraničních periodikách. V této literatuře je možno najít také fotografie šperků od jiných tehdy známých zlatníků, ale také další velké množství fotografií prací, které jsou ovšem většinou anonymní. Periodikum podává někdy jméno, ale většinou pouze informaci, zda jde o práce žáků pražské zlatnické školy, dále turnovské či jablonecké odborné školy. Další prameny, kde je možno získávat informace, jsou zprávy kuratoria uměleckoprůmyslové školy, kroniky a výroční zprávy daných škol.

## 2. ŠPERK

Šperk zdobil člověka již od pravěku. Byl používán nejen jako zdobný prvek, ale také jako „prostředek vyjádření určitého společenského postavení, funkce či hodnoty.“<sup>1</sup> Koncem 19. století bylo umělecké řemeslo povýšeno na roveň architektuře, malířství a sochařství. Velký vliv v tomto směru mělo také anglické hnutí Arts & Crafts a také dobový zájem o japonské umění, v němž umělecké řemeslo hrálo významnou roli.<sup>2</sup>

Šperku se v této souvislosti dostalo další funkce, „neměl být jen vyjádřením bohatství jeho majitele a doplňkem oděvu, ale samostatným dokonalým uměleckým dílem.“<sup>3</sup> Proto se i o šperk začali zajímat mnozí invenční umělci. I když se šperk třeba nestal jejich hlavní oblastí zájmu, přínos těchto umělců šperku této doby je nemalý. Z povahy této situace se rozdělil vznik šperků často mezi dva autory – návrháře a výrobce. Přední návrháři šperků vytvářeli inovativní kusy, které se plně oprostily od předchozího historismu. Ovšem vedle nich mnoho řemeslníků vytvářelo velký počet šperků různé kvality a často zatížených vlivy předchozí doby. Tyto šperky patřily do běžné produkce, cenově dostupnější a početně mnohem rozsáhlejší.

Oblast šperků vytvářených v této době zahrnuje několik druhů. Patřily sem ozdoby vlasů dam (vlasové hřebeny, jehlice), šperky nošené na těle (náhrdelníky, závěsy na řetízku, přívěsky, náramky, prsteny a náušnice) a šperky nošené na oděvu (brože a spony).

---

<sup>1</sup> Alena KŘÍŽOVÁ: Český šperk na přelomu 19. a 20. století (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 1980, 23.

<sup>2</sup> Japonsko mělo výrazný vliv na secesi i její šperk. Nový kontakt s Japonskem nastal v druhé polovině 19. století, kdy došlo k znovutevření Japonska jak po politické, tak po ekonomické stránce.

<sup>3</sup> KŘÍŽOVÁ (pozn. 1) 23.

### 3. MOTIVY

Secesní styl měl v oblibě mnoho motivů rostlinného, živočišného a antropomorfního původu. Tyto inspirace se projevily také ve šperku. Ze světa zvířat se staly oblíbenými některé druhy, které vyhovovaly umělcům nejen z hlediska estetického, ale i symbolického.<sup>4</sup> Zvláště zajímavým se pro ně stal hmyz, ptáci a hadi. Ostatní druhy zvířat se již objevují méně. Ve světě hmyzu se velmi často můžeme setkat s motivy motýla a vážky, které byly nejčastější. Dále pak například s lučním koníkem, skarabem, pavoukem nebo cikádou. Z ptačí říše byl nejčastěji užívaný motiv páva a jeho ocasních per. Vedle něj se objevuje bílá labuť, vlaštovka a sova, která spolu s netopýrem zastupuje tvory noci představující „hrozivý, zlověstný prvek“.<sup>5</sup> Hojným motivem je také had jako symbol života, věčnosti a sexuality.<sup>6</sup>

Z rostlinné říše bylo čerpáno mnohem více motivů, umělci se inspirovali jak domovskými rostlinami, tak těmi orientálními. Největší popularity dosáhly rostliny exoticky vyhlížející, jako například lilie, kosatce, lekníny nebo orchideje.

Zvláště ve Francii vznikla obliba motivů fantaskních stvoření, například mytologické bytosti, okřídlené bytosti, draci, chiméry a grifové. Nouze nebyla ani o hybridy složené z těl zvířecích, rostlinných a lidských.

Secese si libovala v náladovosti citově zabarvených krajín v různých ročních obdobích, což se také zvláště ve Francii, projevilo i do šperků. Rostliny, zvířata nebo figury se mohly objevit na pozadí stromů, jezer s rákosím, vodopádů a podobně, kde náladu vytvářely barevné emaily.

Velkým tématem byla v novém umění žena. Secese si vytvořila vlastní ženský typ, který odpovídal nejlépe tehdejšímu výtvarnému cítění. Zvláště charakteristickým znakem pro ni byly dlouhé vlasy, které snadno přijímaly typickou secesní vlnivou linii a které byly dobře přijatelné i pro šperk. Nahota ve šperkařství byla něčím novým – do doby velkých návrhářů, kteří měnili vkus, bylo užití bytí jen ženského obličej s rameny považováno za nepřijatelné.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> KŘÍŽOVÁ (pozn. 1) 27.

<sup>5</sup> Vivienne BECKER: Art Nouveau jewelry, New York 1987, 17.

<sup>6</sup> Ibidem 17.

<sup>7</sup> „François-Désiré Froment-Meurice, vedoucí obhájce francouzského Style Cathédrale (gotického stylu) ve šperkařství, byl první, kdo z návrhářů 19. století použil nahou ženskou postavu. V roce 1841 navrhl náramek (nyní v muzeu dekorativních umění v Paříži) vytvořený Pradierem, který ukázal dvě vlnavé, polonahé ženy v ospalých polohách.“ Ibidem 19.



Užívání secesní křivky se stalo charakteristické pro šperk ve všech zemích, i když její podoba se v jednotlivých zemích lišila. Například Francouzi ji užívali ve figurálních kompozicích (plující vlasy, mořské řasy). Jiní se soustředili na linii samotnou, docházejíce k abstrakci.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Ibidem 15.

#### 4. MATERIÁLY A TECHNIKY

Secesní návrháři používali jak tradiční drahé materiály (zlato, stříbro, drahokamy, perly, slonovinu, želvovinu atd.), tak materiály levnější, často netradiční, jako rohovinu, sklo, méně drahé kameny. Mezi těmito kameny se staly oblíbenými například opály, chryzoprasy nebo smaragdy, které převážily nad dosud hojně používanými diamanty. Kameny byly buďto broušeny, nebo tvarovány do hladce zaoblených muglí. Šperky se stále častěji obešly bez drahých kamenů. Zastupovalo je zmíněné sklo nebo na špercích zcela tento typ výzdoby chybí a využívá se technika emailu. Jeho používání se stalo charakteristickým znakem secesních šperků. Zájem o něj vzrostl pod vlivem středověkého emailu a japonského umění. Smaltování svými barvami vytvářelo možnost přiblížit šperk malbě a vyhovovalo secesnímu plošnému cítění. Nespornou vůdčí osobností v použití tohoto materiálu byl René Jules Lalique z Francie, který se stal příkladem pro ostatní umělce. Vytvořil „émail de plique à jour“, což bylo ve své podstatě rozšíření orientální techniky „cloisonné“. Email „plique à jour“ je jako „cloisonné“ konstruován s přihrádkami, ale ty jsou zespoda nechány otevřené, takže světlo může svítit skrz průhledný email. Nevýhody techniky „plique à jour“ jsou její křehkost a vysoký stupeň umu, jež vyžaduje. Variací emailu „plique à jour“ byl „cabochonné email“, jenž měl imitovat mugele z kamene, ale tato technika nebyla mnoho následována, protože byla obtížná a vhodná spíše do neorenesančních šperků. Hojně byl využíván „email champlevé“. V této technice kovový podklad tvoří jakousi vaničku, která se vyplní barvou. Tato metoda byla velmi efektivní na poměrně velké ploše.

## 5. SECESNÍ ŠPERK VE SVĚTĚ

Šperk se rozvíjel zejména v těchto zemích: Anglii, Francii, Belgii, Německu, Rakousku a Americe (USA). Dozvuk měl i v dalších zemích, které však do vývoje šperku výrazně nezasáhly.

**Anglie** byla zemí, odkud vyšly podněty secese, ačkoli ve šperku měla prvenství Francie. Přesto zde secesní šperk měl svoji osobitost. Anglický vkus se od francouzského lišil. „*V anglické stylizaci je zcela vypuštěn lascivní erotizující element s dekadentními složkami.*“<sup>9</sup> Zdejší zdrženlivost a střídmost ve šperku pak ovlivnila šperky v Německu a Rakousku. Z anglických návrhářů se šperkům věnoval například Charles Robert Ashbee, nejznámější návrhář šperků spojený s hnutím Arts & Crafts, pro něhož je typické použití dekorativního drátěného pletiva,<sup>10</sup> a dále zlatník Archibald Knox, který se inspiroval v keltské ornamentice a pracoval pro Arthura Lasenbyho Libertyho. Liberty byl zdatným obchodníkem a pracovali pro něho mnozí návrháři.

Secesní styl se rozšířil výrazně ve **Francii**, jež získala v secesním šperkařství světové prvenství. Lvi podíl na tom má slavný umělec René Jules Lalique, který byl vnímán jako nejvýznamnější osobnost v tomto oboru již na přelomu století<sup>11</sup>. A je také považován za jednoho z největších zlatníků v historii vůbec. Působil v Paříži, kde se uplatňoval jako samostatný návrhář pro firmy Vever, Cartier a Boucheron. Roku 1885 se osamostatnil a založil si vlastní dílnu. Tato dílna zhotovovala šperky podle návrhů Laliquových, ale také šperky navržené jinými umělci. Jeho vrcholná díla vznikla pak v letech 1900 až 1908, poté se zaměřil na zcela jiný materiál – sklo.

René Lalique byl velmi kreativním člověkem a pracoval s širokou škálou materiálů a technik. Pracoval s klasickými drahocennými materiály jako zlato, stříbro a drahé kameny, ale neváhal používat ani materiály méně vzácné. Líbily se mu například kameny menší ceny, avšak krásně zbarvené a používal dokonce i skla. Na jeho špercích najdeme i mnoho dalších materiálů, jako jsou rohovina, perly, perleť, alabastr, slonovina a email. Právě email se stal výrazným prvkem v jeho tvorbě. Zavedl již zmíněnou techniku „plique à jour“, již kombinoval s barevným zlatem a platinou. Tento druh výzdoby šperku se stal pro Laliqua charakteristickým. Jako motivy využíval náměty z flory, fauny a samozřejmě také náměty antropomorfní, především ženskou

<sup>9</sup> Kateřina Nora NOVÁKOVÁ: Zdroje inspirace jabloneckých pasířských firem v letech 1850–1945 (Disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze) Praha 2004, 88.

<sup>10</sup> William HARDY: Secese, Praha 1997, 81.

<sup>11</sup> Ibidem 28.

postavu. Šperky byly prováděny velmi dokonale a byly na vysoké výtvarné úrovni. V jeho dílech nacházíme dynamiku secesního tvarosloví v největší síle.

Lalique zapůsobil na všechny své současníky, kteří si vybírali motivy z jeho tvorby pro tvorbu vlastní. Měl spoustu pokračovatelů, mezi nimiž byli určitě nadaní umělci. Bohužel jeho umění vzali do rukou i méně nadaní, kteří imitovali jeho práce bez jakékoli originality a s touhou vydělat peníze.

Ovšem kvalitních výrobců naštěstí nebylo málo. Secesními šperky se zabývaly firmy jako Vever,<sup>12</sup> Foquet nebo Boucheron. Pro Vevera pracoval např. Eugène Grasset, pro Foqueta Charles Desrosiers či Alfons Mucha a pro Boucheron Louis Rault a Jules Debût. Bingova galerie „L'Art Nouveau“, která dala název celému stylu, nabízela šperky od Edwarda Colonna, Georgese de Feure nebo Eugène Gaillarda. Julius Meier Graefe, vedoucí německý spisovatel a kritik, založil časopis Pan a také galerii „La Maison Moderne“. Do jeho obchodu dodávali svá díla například Maurice Dufréne nebo Lucien Gaillard.

Francie byla jednou z hlavních zemí, které secesní umění nejvíce ovlivnily. Laliquovy šperky, které se staly inspirací ostatním, se vyznačují barevností, plasticitou a jistou okázalostí až hýřivostí. Velký význam pro šíření francouzského vlivu měla mezinárodní výstava v Paříži konaná v roce 1900, kde vystavovalo mnoho umělců vytvářejících šperky.

V **Belgii**, v dalším velkém centru secesního umění, se šperky zabývali známí umělci Henri van de Velde a Filipp Wolfers. Architekt a návrhář Henry van de Velde byl nejvýznamnější osobností v Belgii v oblasti dekorativního umění, k němuž obrátil svou pozornost v roce 1893. Navrhoval nejen nábytek, stříbro, přebory nebo oblečení pro svou manželku, ale také šperky, v kterých můžeme sledovat jeho typickou secesní křivku. Veldeho šperky jsou „*jen zdánlivě jednoduché a lyrické, abstraktních forem, založené na velmi hladké, kontrolované plující linii.*“<sup>13</sup> Vedle stříbra používal i zlato, které zdobil ametysty, a příležitostně mugele safírů a smaragdů. Henri van de Velde působil ve své době nejen v Belgii. Interiéry pro své galerie si od něho nechali navrhnout Francouzi Samuel Bing a Julius Meier-Graefe, díky jehož periodiku Pan se stal Velde známý

---

<sup>12</sup> „Henri Vever byl také plodný spisovatel a kritik šperkařského designu a je neocenitelným zdrojem informací o francouzském šperkařství 19. století a hlavně o secesním šperkařství. Byl hlavní postavou v rozvoji návrhářství a produkce šperku kolem přelomu století. Také napsal práci o třech svazcích, La Bijouterie française au XIX siècle.“ BECKER (pozn. 5) 68.

<sup>13</sup> Ibidem 197.

v Německu, kde od roku 1897 pracoval. Vývoj umění ovlivňoval nejen svými výtvary, ale také svými teoriemi zdůrazňujícími syntézu v umění. Na rozdíl od Veldeho, Philippe Wolfers vytvářel své šperky více v zabarvení francouzského Laliquova stylu, ale nekopíroval je a vytvářel své originální návrhy.

V **Německu** se projevoval florální styl do přelomu století, pak se rozvíjel styl geometrické secese, ke kterému němečtí umělci tíhli mnohem více. Francouzský florální styl byl zpočátku v Německu ve šperku velmi imitován, dokonce jeho imitace byly vyváženy do Francie.<sup>14</sup> Ovšem Francie se nestala přímým inspiračním zdrojem pro Německo, protože pro tuto zemi nebyla přijatelná dekadentnost francouzského umění. Bližším zdrojem inspirace byla naopak anglická secese, která se vyznačovala geometrickou stylizací přírodních motivů.<sup>15</sup> Specifický německý florální styl se vyvinul v Mnichově<sup>16</sup> a Berlíně<sup>17</sup>. Pro secesní šperk byly ale nejdůležitějšími centry Darmstadt a Pfrozheim.

Mimo Mnichov a Berlín se prosadil spíše již abstraktní styl inspirovaný prvky, které přinesl do šperku již zmíněný Henry van de Velde z Belgie a dále Joseph Maria Olbrich z Rakouska. Velde od roku 1898 pracoval v Berlíně i jinde v Německu. V roce 1902 byl jmenován uměleckým poradcem Kunstgewerbeschule ve Výmaru, kde se stal o dva roky později ředitelem. Olbrich působil ve velkém uměleckém centru v Darmstadtu. Zde byl roku 1899 založen umělecký spolek „Kunstlerkolonie“ pod patronací velkovévody Ernsta Ludwiga, vnuka královny Viktorie. Tento milovník umění často navštěvoval Anglii, seznámil se proto s principy hnutí Arts & Crafts přímo v rodné zemi tohoto hnutí a začal se tedy zabývat myšlenkou zlepšení umění a řemesel i ve svém vévodství. Pro založení umělecké kolonie si vybral místo na malém kopci Mathildenöhe mimo město. Olbrich byl pověřen velkovévodou založením kolonie a návrhem budov. K realizaci tohoto projektu se připojili i další návrháři<sup>18</sup> a společně razili myšlenku jednoty čili sladění exteriéru a interiéru. Pro Olbricha se pak toto místo stalo domovem po zbytek života. Prosazoval geometrický styl, vycházející z jeho architektonického cítění. Jeho šperky jsou vzácné a mají

---

<sup>14</sup> Ibidem 107.

<sup>15</sup> NOVÁKOVÁ (pozn. 9) 89.

<sup>16</sup> Zde působil například Karl Rotthmüller, Nicolaus Thallmayr nebo Erich Erler.

<sup>17</sup> Berlín měl obecně konzervativní přístup k novému šperkařskému designu, ale i přesto se zde objevili kvalitní návrháři. Byli jimi Hugo Shaper, O. Max Werner, nebo Wilhelm Lucas von Cranach.

<sup>18</sup> Včetně Hanse Christiansena, Paula Bürucka, Rudolpha Bosselta, a Patrice Hubera z Mnichova. Olbrich sám přijel o deset dní později, následován Ludwigem Habichem a Peterem Behrensem.

velkou historickou hodnotu kvůli svému významu v designu 20. století.<sup>19</sup> Geometrický styl v Kunsterkolonie obecně převažoval. Dalším jeho představitelem byl například Emanuel Josef Margold, který se inspiroval pracemi Josefa Hofmanna. Ale i zde si našel lineární secesní styl svého zastávce. Byl jím architekt Patriz Huber, který vytvořil největší množství návrhů šperků ze všech členů Darmstadtu. Inspiroval ho Henry van de Velde a jeho šperky jsou charakteristické střízlivostí. Vyniká na nich hladkost kovu a jsou decentně doplněny kameny tlumených barev. Typickým pro Hubera byl „*kruhový motiv, často s malým vlnovým výřezem, který byl také nalezen v architektuře a dekorativním umění darmstadtské kolonie.*“<sup>20</sup> Jeho návrhy zhotovovala stříbrnická továrna v Pforzheimu.

Pforzheim byl druhým nejvýznamnějším německým šperkařským střediskem. Produkci šperků vládl před nástupem secese historismus a nový styl byl přijímán u jednoho výrobce dříve, u druhého později. I zde se vyskytovala celá škála výrobců, od imitátorů francouzského Art Nouveau po inovativní umělce. Mezi ně patřil například Emil Riestler, jehož práce sahala od raných, jednoduchých, florálních návrhů k lineárnímu Jugendstilu po roce 1900.<sup>21</sup> Dalším vynikajícím umělcem byl Wilhelm Stöckler. Používal ve větší míře email a jeho šperky jsou typické „*jemnými vlnkami zlatých proužků a smaltovanými květinami.*“<sup>22</sup> S emailem pracoval také Georg Kolb.

Nejdůležitější osobností pforzheimského šperkařství ovšem byl Georg Kleemann, umělec a ředitel Odborné školy v Pforzheimu. Zpočátku pracoval ve stylu florální secese, pak se ale stal stoupencem geometrického stylu a v jeho duchu vychovával své žáky. Jeho vliv je v Českých zemích znát především v jablonecké produkci a jiných anonymních pracích pocházejících z odborných škol.

Z velkovýrobců, kteří zde působili, je velmi známé jméno Theodor Fahrner. Dosáhl úspěchu v produkci drahých módních šperků, kde využíval talentu mnoha návrhářů, a to i těch z Darmstadtu, včetně samotného Olbricha. Jejich osobité práce se pak dostaly do povědomí

---

<sup>19</sup> BECKER (pozn. 5) 112.

<sup>20</sup> Ibidem 129

<sup>21</sup> Ibidem 109.

<sup>22</sup> Ibidem 110.

veřejnosti. V obou centrech, v Darmstadtu a Pforzheimu, se dochovalo množství prací dokládajících bohatou činnost secesních výtvarných umělců.

V **Rakousku-Uhersku** byla centrem dění Vídeň. Zde po počátečním vlivu florální secese převládl po roce 1900 geometrizující styl, který se projevil také ve šperku. Mladí umělci, kteří nesouhlasili s tehdejší podobou umění, jemuž vládla historismus, v roce 1897 založili spolek Secese, který se stal centrem uměleckého života. Mluvčím byl Gustav Klimt a členy byli Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich, Carl Moll, Alfons Mucha a další. Ve svém časopise „Ver sacrum“ vydal spolek manifest, v němž vyjádřil svoji hlavní myšlenku, což byla snaha o jednotné umělecké dílo (Gesamtkunstwerk).

Rakousko-Uhersko nemělo velká centra výroby šperků, mělo zato efektivní systém uměleckoprůmyslových muzeí, při nichž byly zakládány školy uměleckých řemesel (Kunstgewerbeschulen), které doplňovala ještě řada speciálních odborných škol (Fachschulen). Přes ně byly postupně filtrovány přicházející vlivy. Nejvýznamnější Museum für Kunst und Gewerbe s přičleněnou uměleckoprůmyslovou školou se nacházelo ve Vídni. Felician von Myrbach (zakládající člen Secese) ihned po nástupu na místo ředitele školy přistoupil k reorganizaci. Do stávajícího učitelského sboru přizval mladé umělce Josefa Hoffmanna, Kolomana Mosera a Alfreda Follera. Prameny inspirace se jim stala příroda (studiovali organické struktury především rostlin, které převáděli do stylizované podoby) a také formy pocházející z lidového umění.<sup>23</sup> Škola byla v úzkém kontaktu s výrobní sférou a její výtvoř mohla veřejnost vidět na výstavách. V květnu roku 1903 založili profesori Josef Hoffmann a Kolomann Moser, spolu se sběratelem a bankéřem Fritzem Waerndorferem, po vzoru anglických dílen tzv. Wiener Werkstätte. Tyto dílny byly po roce 1905 centrem rakouského kulturního a uměleckého snažení. Součástí Wiener Werkstätte byla od počátku i šperkařská dílna. Vedle obou zakladatelů dílen se navrhování šperků věnovali také Otto Prutscher, Carl Witzmann, Arnold Nechansky, Carl Otto Czeschka, Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, Bertold Löffler a Dagobert Peche.<sup>24</sup> Hoffmann a Moser určili typický styl šperků Wiener Werkstätte. Na jejich tvorbu měl vliv skotský architekt a návrhář Charles Rennie Mackintosh, pro nějž byl typický strohý geometrismus. Ten se stal

---

<sup>23</sup> Miroslav AMBROZ (ed.): Vídeňská Secese a moderna 1900–1925 – užité umění a fotografie v českých zemích, Brno 2005, 14.

<sup>24</sup> Gabriele Fahr BECKER: Wiener Werkstätte, Köln 1994, 176.

charakteristickým i pro jejich šperkařské návrhy. K ozdobení používali smalt, různé polodrahokamy, korály a perly. Hoffmannova a Moserova tvorba velmi splývá. Ale přece jenom můžeme najít rozpoznávací znaky: Josef Hoffmann se projevoval ve svých špercích více jako architekt, Koloman Moser měl spíše malířské cítění<sup>25</sup> a ve svých špercích kromě geometrických tvarů používal i stylizované motivy pocházející z říše flory a fauny.

Wiener Werkstätte se potýkala s podobným problémem jako anglické dílny. Snaha dílen o dokonalé dílo po výtvarné, technické i funkční stránce automaticky zvyšovala cenu šperků a ty byly tudíž dostupné pouze movitějším zákazníkům. Na druhou stranu ale tyto dílny vytvořily originální styl oproti běžným zlatnickým firmám, které přejímaly prvky ze secesní ornamentiky, ale již je dál nerozvíjely.<sup>26</sup>

Amerika nezasáhla do vývoje šperkařství v Evropě rozhodujícím způsobem.<sup>27</sup> Luis Comfort Tiffany se sice setkal s tímto oborem v zlatnické dílně svého otce, avšak dále se věnoval sklářství a dekoratérství.

---

<sup>25</sup> Elisabeth SCHMUTTERMEIER: Schmuck von 1900–1925. In: Besitz des Österreichischen Museums für angewandte Kunst (kat. výst.) Österreichischen Museum für angewandte Kunst, Wien 1986, 3.

<sup>26</sup> KRÍŽOVÁ (pozn. 1) 34.

<sup>27</sup> Ibidem 34.



## 6. SECESNÍ ŠPERK V ČESKÝCH ZEMÍCH

Jako v jiných zemích i v Čechách byl přelom století obdobím velmi rušným. Nastupovala nová generace umělců, která uzrála v 90. letech a která změnila českou uměleckou scénu svojí novou tvorbou. Mladí umělci odmítali historismus jako něco, co postrádá tvořivost, a snažili se vyvinout svůj vlastní umělecký styl. Jeho cíle vyjádřil F. X. Šalda ve stati *Nová krása: Její geneze a charakter* z roku 1903. Ta patřila k základním programovým statím českého hnutí.<sup>28</sup> Jádrem generačního seskupování se stal Spolek výtvarných umělců Mánes (vydával periodikum *Volné směry*). „*Oproti předešlé generaci se Mánes přiklání ke ‚kosmopolitismu‘, a to zejména francouzskému umění.*“<sup>29</sup> Čeští umělci ale trpně nepřebírali přicházející styl. „*Zásadní program české výtvarné moderny se opíral o ‚výtvarnou původnost a kvalitu‘ a odmítal automatické přebírání módních ornamentálních klišé z evropských uměleckých interpretací.*“<sup>30</sup>

Česká výtvarná scéna však násilně nelámala kontinuitu s domácím prostředím.<sup>31</sup> Silné zde neustále bylo národní uvědomění. Dokládají to například nacionálně cítěné výstavy, jako byly Jubilejní výstava v roce 1891 nebo Národopisná výstava v roce 1895.

V oblasti šperku České země nepřinesly do vývoje evropského šperku mnoho nového.<sup>32</sup> Z umělců působících v zahraničí navrhoval šperky pouze Alfons Mucha. Jeho výtvarný styl ovládl po jistý čas celou Paříž. Mnoho děl vzniklo pro Sarah Bernardtovou, mimo jiné právě i šperky. Jsou inspirované jednak francouzskou florální secesí, a jednak orientálním uměním. Mucha spolupracoval také s Georgesem Fouquetem. Navrhl pro něj známý interiér jeho obchodu a samozřejmě také šperky. „*Ze spolupráce Muchy a Fouqueta se dochovalo jen několik z nejvýznamnějších klenotů, zbytek je znám pouze z fotografií.*“<sup>33</sup> Další návrhy šperků můžeme vidět na několika listech v souboru litografií *Documents Décoratifs*. Muchova tvorba neovlivnila české zlatníky.<sup>34</sup> Většina jeho návrhů a realizovaných šperků vznikla ve Francii, kde také zůstala. Vliv návrhů z *Documents Décoratifs* také není u českých umělců patrný.

---

<sup>28</sup> Petr WITTLICH: *Česká secese*, Praha 1982, 10.

<sup>29</sup> Markéta HÁNOVÁ: *Japonismus ve výtvarném umění v Čechách*, Praha 2010, 65.

<sup>30</sup> *Ibidem* 65.

<sup>31</sup> Alena ADLEROVÁ: *Česká secese* (kat. výst.), Praha 1981, 24.

<sup>32</sup> KRÍŽOVÁ (pozn. 1) 34.

<sup>33</sup> Sarah MUCHOVÁ (ed.): *Alfons Mucha*, Praha 2006, 82.

<sup>34</sup> KRÍŽOVÁ (pozn. 1) 36.

I v oblasti šperku byly Čechy až do počátku nového století značně ovlivněny Německem. Na Francii se začaly orientovat hlavně po světové výstavě v Paříži v roce 1900.<sup>35</sup> O Laliquovi pak obdivně píše K. B. Mádl v Klenotnických listech z roku 1909.<sup>36</sup> Vedle těchto tendencí se na počátku století objevovaly i ohlasy historizujících slohů (nejsilněji neorenesance).

Český secesní šperk je ve srovnání s francouzským či belgickým šperkem střízlivější, a to jak v provedení, tak v materiálu.<sup>37</sup> Stal se pro něj charakteristickým převažující rostlinný dekor. Umělci si často vybírali motivy z domácí květeny podle svého vkusu a dále je stylizovali. Antropomorfní motivy se objevovaly velmi zřídka. Zastupuje je ponejvíce motiv dívčí tváře, který vyjadřoval společně s volutou nacionální cítění tvůrců. Motivy z říše zvířat byly zcela výjimečné. Časté bylo využití domácích kamenů, oblíbený zůstával český granát a další barevné kameny domácího původu (například zelený chalcedon nebo oranžový karneolachát). Z Francie přicházející obliba smaltu se také odrazila v českém šperku a barevný efekt doplňovalo částečné zlacení a patinování stříbra. Smalt ovšem zůstal oproti Francii méně užívanou výzdobnou technikou, umělci se spíše snažili vyjádřit pomocí formování samotného kovu a barevných kamenů. Stříbro a zlato byly tvarovány tepáním, cizelováním nebo odléváním. Vytvářelo se mnoho typů šperků, mezi nimi převažovaly náhrdelníky, závěsy na řetízku, pásové spony, brože, prsteny a ozdobné hřebeny.

Vůdčí místo ve vývoji českého secesního šperku měla především Uměleckoprůmyslová škola v Praze, jíž prošly téměř všechny osobnosti přinášející svůj podíl k stylovému rozvoji tohoto oboru. Škola však byla zaměřena spíše na rozvoj výtvarné stránky. Studenti se zde nenaučili techniky potřebné k vlastní výrobě šperku. K tomuto účelu sloužila Odborná škola zlatnická, která se soustředila na vyučení řemeslníků, kteří budou plně ovládat svůj obor. Odborná škola pro rytí a broušení drahokamů, zlatnictví a stříbrnictví v Turnově ve své podstatě zaujímala podobné postavení jako Odborná škola zlatnická v Praze ve smyslu řemeslného zaměření. Zde však začal působit Antonín Karč, absolvent Uměleckoprůmyslové školy v Praze, který dokázal v této škole do šperku vnést svoji vlastní invenci. Na další odborné škole zabývající se šperkem nacházející se v Jablonci nad Nisou působil Eugen Pflaumer, umělec vídeňského zaměření. Tato

---

<sup>35</sup> Ibidem 36.

<sup>36</sup> Karel B. Mádl: René Lalique, mistr nového šperku, in: Klenotnické listy III, 1909, č. 15, 1.

<sup>37</sup> ADLEROVÁ (pozn. 31) 24.

osobnost ale neměla vliv na většinovou produkci v Jablonci, hlavní slovo zde měli firemní návrháři, kteří spíše sledovali módní trendy.<sup>38</sup> Rozvoj uměleckého průmyslu, se kterým byly odborné školy v úzkém kontaktu, podporovala Obchodní a živnostenská komora při Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Mimo jiné vypisovala pravidelně soutěže, na které poskytovala finance. Chtěla tak podpořit a obrodit český umělecký průmysl po dlouhou dobu ovládaný historismem.

Systém uměleckých a odborných škol byl tedy pro rozvoj českého secesního šperku důležitý. Proto se v následující kapitole budu zabývat podrobněji systémem odborných škol v rakouských zemích a také jednotlivými výše zmíněnými školami.

## 6.1 ŠKOLSTVÍ

Jak jsem již nastínila v tématu šperku, mělo Rakousko-Uhersko promyšlený systém školství, jenž se projevil také v Českých zemích. Jeho součástí bylo zřizování uměleckoprůmyslových muzeí a k nim přiřazených uměleckoprůmyslových škol, které doplňovala síť odborných škol. Tyto instituce byly zřizovány k zajištění hospodářského rozvoje země.

Po vzoru Vídně vzniklo nejdříve Moravské průmyslové muzeum a o málo později Severočeské průmyslové muzeum v Liberci. Následovala muzea v Praze, Opavě, Plzni, Chrudimi a Hradci Králové. Uměleckoprůmyslová škola zřízená v Praze se stala centrem českého secesního šperku. Z odborných škol se šperkem zabývaly Odborná a pokračovací škola pro zlatníky, stříbrníky, klenotníky, ryjce, cizeléry a pasíře v Praze, Odborná škola pro broušení a rytí drahokamů, zlatnictví a klenotnictví v Turnově a Odborná uměleckoprůmyslová škola v Jablonci nad Nisou. Těmto institucím se budu věnovat v následujících kapitolách.

Pro scelení odborného školství byla zřízena Centrální komise pro odborné školství při ministerstvu kultu a vyučování, které postupně převzalo dohled nad školami. Školy se dělily na státní průmyslové školy s širším technickým vzděláním, dále na odborné školy s výraznější orientací na výtvarnou složku výuky a na pokračovací školy, které byly zaměřené na rozvoj

---

<sup>38</sup> NOVÁKOVÁ (pozn. 9) 98.

vzdělání v řemeslné a výrobní sféře.<sup>39</sup> Z Vídně přicházel jednotný systém výuky, který vesměs sjednotil výuku do tříletého cyklu. Odtud také pocházely soubory předlohových prací, které obsahovaly tištěné vzorníky a modely. Tyto soubory vytvářelo oddělení pro výrobu učebních pomůcek zřízené při vídeňské uměleckoprůmyslové škole. Odborným školám poskytovala metodickou pomoc muzea po vzoru Uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni.

V Českých zemích se v 80. letech dobudovala síť odborných škol. Většina z nich si vytvořila svůj charakteristický profil, což jim umožnilo dosahovat úspěchů na výstavách jak domácích, tak zahraničních.<sup>40</sup> Spolupráce škol a muzeí záležela nejvíce na vedení muzeí a byla podle této místní iniciativy různá. Mohla obsahovat jen základní náležitosti, řada muzeí však poskytovala spolupráci mnohem širší. Muzea tedy nejen zapůjčovala vzorové předlohy a předměty, ale také se podílela na prezentaci škol například pořádáním výstav.

Odborné školy „měly především funkci vzdělávací, a tak jejich výtvarná činnost nemůže být vždy chápána jako svébytná tvorba. Výtvarný profil jednotlivých ústavů sice poznamenala často osobnost výrazného pedagoga-výtvarníka, ale v počátečním období (do konce 19. století) se školy držely pevných studijních plánů, které ve výtvarné průpravě požadovaly zvládnutí určitých, předem daných témat všemi žáky.“<sup>41</sup> Do příchodu secese vládl na školách historismus, jehož předlohy žáci kopírovali. Předlohy pocházely jednak z oddělení pro výrobu pomůcek, jednak žáci kopírovali návrhy učitelů. Po příchodu nového slohu se neudálo mnoho změn. Kvůli novému slohu se upravily osnovy a změnily se předlohy. Avšak mnoho škol reagovalo na nové impulzy ve výtvarném umění svým způsobem.

V období po roce 1900 začínají na českých školách působit absolventi pražské Uměleckoprůmyslové školy. Nastupují do odborných škol jako profesori výtvarných předmětů. Česká výtvarná kultura byla tak obohacena o mnoho významných umělců pocházejících z našeho uměleckého prostředí.

---

<sup>39</sup> Jan MOHR: Systém uměleckoprůmyslových škol a muzeí v c. k. mocnářství. In: Umění a řemesla XXXVI, 1994, č. 2, 47.

<sup>40</sup> Ibidem 48

<sup>41</sup> Ibidem 49

## 6.2 UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ ŠKOLA V PRAZE

C. k. uměleckoprůmyslová škola v Praze byla založena v roce 1885. Byla první státní uměleckou školou v zemích Koruny české (Akademie výtvarných umění byla v té době ještě soukromým ústavem Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze). Tato škola se ustavuje po vzoru uměleckoprůmyslové školy ve Vídni, která byla první uměleckoprůmyslovou školou v rakousko-uherské monarchii (založena 1867). Ovšem inspirace přicházela i ze zahraničí, především z Francie.<sup>42</sup>

Cílem školy bylo „vypěstovati nové síly pro umělecký průmysl, pomocí svých odchovanců vnášeti do jeho oborů svěží proudy a přispívati ku povznesení úrovně uměleckého vkusu a tím také zase ku zvýšení vnitřní materiální ceny produktivní práce“.<sup>43</sup> Měla být středem a vzorem odborných škol v Českých zemích.

Studium na C. k. uměleckoprůmyslové škole bylo dvoustupňové. Prvním stupněm byla všeobecná škola, která byla rozsahem největší částí školy. Studium zde trvalo tři až pět let a hlásit se mohli uchazeči od čtrnácti let věku. Základem výuky byla práce v ateliérech, které doplňovala teoretická výuka.<sup>44</sup> Všeobecná škola stála přibližně na úrovni dnešní střední školy. Po ukončení prvního stupně mohli absolventi začít s praxí nebo studovat v druhém stupni, či přejít na jinou odbornou školu. Studium zde v druhém stupni trvalo také tři až pět let. Možnost vzdělávat se měli i již pracující řemeslníci, kteří mohli navštěvovat večerní kurzy, kde bylo vyučováno kreslení a modelování, měřičství a perspektiva. K dispozici byla také bohatá školní knihovna.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> „Než domácí, místní poměry průmyslové rovněž kladly své požadavky, které bylo třeba vzíti v úvahu a k tomu přistoupily pak odpozorované výsledky odborného a uměleckého školství cizozemského, v první řadě francouzského, z nichž škola pražská brala při svém vývoji popudy a poučení. Odtud přešla sem nejedna zásada pedagogická a mnohý princip umělecký moderního rázu.“ Karel B. MÁDL: C. k. průmyslová škola v Praze. in: Sto let práce, díl III: Obraz, kulturní výsledek a význam výstavy, Praha 1891, 548.

<sup>43</sup> Ibidem 548.

<sup>44</sup> Kreslení a modelování stálo vždy v popředí. V ateliérech se kreslilo a modelovalo podle sádrových předloh i živých modelů, napodobovaly se vzorové výtvarné předlohy a studenti také navrhovali poté své vlastní dekorativní kompozice. V prvních dvou ročnících byla věnována pozornost kreslení a modelování figurálnímu a v třetím ročníku ornamentálnímu. Přímo s uměleckou praxí souvisely předměty jako perspektiva a deskriptivní geometrie, „nauka o umělecko-průmyslovém slohu a zásadách kompozičních, nauka o barvách a chemická technologie“ Předmět zahrnující dějiny výtvarných umění byl pojat více povšečně. Součástí byly také předměty související s budoucí živností, jako je směnkářství, průmyslové počítání, vedení obchodních knih a korespondence. MÁDL (pozn. 45) 550.

<sup>45</sup> Studenti měli k dispozici školní knihovnu „se zvláštní moderně-prakticky upravenou čítárnou a kreslírnu, která čítala již v roce 1891 přes dvanáct set děl, z největší části nákladných obrazových publikací ve třech tisících svazcích,

Národnost studentů se nerozlišovala, mohl zde studovat jakýkoli občan rakouského mocnářství. Předpokladem k přijetí bylo pouze umělecké nadání, protože zpočátku se studenti přijímali bez přijímacích zkoušek. Přijímací zkouškou totiž byl celý první semestr, kdy se pedagogové rozhodovali, zda je student hoden dalšího studia a zda bude přijat s konečnou platností. Zde vyvstává otázka jazyka, ve kterém se přednášelo. Na škole v hodinách zaznívala čeština nebo němčina podle toho, zda byla ve třídě většina česky nebo německy mluvících studentů. V písemných dokladech (zápisy z pedagogického sboru a studijní záznamy) se tyto dva jazyky střídají, regulativ byl vydáván jak česky, tak německy. Od studentů se vybíralo školné (14 zlatých za rok), celkem s příspěvky na pomůcky činilo asi 49 zlatých za rok. Studenti však často žádali o prominutí. Bylo jim tedy promíjeno nebo hrazeno ze sponzorských darů a stipendií.

Důraz byl kladen na kvalitu práce žáka, ne na její kvantitu. Do odborných a speciálních škol byli pouštěni učitelským sborem jen zdatní uchazeči. *„Odchovanci těchto škol mají se rozejít do světa jako umělci, schopní samostatné tvořivosti, kteří, dle povahy svého odboru, dekorativní dílo vlastní invence od prvního náčrtu do posledního rysu sami provedou nebo provedení své komposice pomocnými technickými silami pod svým dozorem ku konci přivedou. K tomu směřuje všechna snaha školy.“*<sup>46</sup>

Prvním ředitelem byl František Schmoranz. Zastával nejen tuto funkci, ale také byl organizátorem, hnací silou udržující a rozvíjející školu. Za něj byla zahájena výuka v roce 1885 na všeobecné škole v oddělení pro ornamentální a figurativní kreslení (František Ženíšek) a v oddělení pro figurální a ornamentální modelování (Josef Václav Myslbek). Na všeobecné školy navázaly na odborné a speciální školy. Jednalo se o odbornou školu figurálního sochařství (také Josef Václav Myslbek) a o odbornou školu pro dekorativní kresbu a malbu, zaměřenou hlavně na figurální stránku (také František Ženíšek). Novým odvětvím byla odborná škola pro dekorativní architekturu (Bedřich Ohmann). Mezi speciální školy se zařadila speciální škola pro malbu květín (Jakub Schikaneder), speciální škola pro umění řezbářské (Jan Kastner), speciální škola pro umění textilní (od roku 1891, Julius Ambrus a Jiří Stibral) a speciální škola pro dekorativní modelování, kterou vedl Celda Klouček. Tato osobnost vedla také Odbornou školu

---

*přes tři tisíce fotografií a hojnou sbírku původních studií dekorativních kreseb prof. J. Stibrala, zesnulých architektů J. Machytky, J. Langa aj.“, dále „předlohy a vzory pro kreslení, malbu a modelování, řezbářství, kovotechniky, odlitky sádrové, sbírky ptáků, brouků, motýlů, ukázky všelikých materiálů a umělecko-průmyslových technik“.* Ibidem 554.

<sup>46</sup> Ibidem 550.

pro zpracování kovů do roku 1896, kdy ji převzal Emanuel Novák. Dále byly zřízeny dvě dámské školy a večerní kurzy kreslení.

Škola si zachovala výchozí model své struktury a organizace výuky až do počátku dvacátých let. Hlavní oblasti zájmu odborných škol, i přes jejich změny názvů, přetrvaly. Byly to kresba a malba, sochařství a architektura. Speciální školy se proměňovaly více, ale jen výjimečně se škola rozšiřovala o další umělecko-řemeslné obory.

V roce 1896 byla zestátněna Akademie výtvarných umění, k níž byla připojena odborná škola Františka Ženíška a Josefa Václava Myslbeka. Uměleckoprůmyslová škola tedy přišla o významné osobnosti a také přišla o prostory, protože se musela dělit o svoji novou budovu s Malířskou akademií. „*Uměleckoprůmyslová škola byla proto nucena revidovat svou koncepci a krizová situace se tak stává východiskem pro novou výtvarnou orientaci.*“<sup>47</sup> Po Myslbekovi nastoupil na místo ředitele školy Jiří Stribal, který v této funkci působil dvacet let. Od této doby se na škole rozvíjel nový sloh a Uměleckoprůmyslová škola „*se stala důležitým centrem secesního hnutí v Čechách.*“<sup>48</sup> První náznaky jsou patrné již na výstavě Uměleckoprůmyslové školy v roce 1897.<sup>49</sup> Styl se však mohl rozvinout, teprve když starou generaci, která žila pod vlivem historizujícího cítění, nahradila generace mladá, která měla mnohem pružnější mysl k přijímání nových uměleckých myšlenek a forem. Bedřicha Ohmanna nahradil na škole pro architekturu Jan Kotěra, který kromě novátorského přístupu v architektuře také vytvářel iniciativu za změny v pedagogických zásadách, kdy prosazoval důraz na rozvoj žákovy schopnosti individuální tvorby. Dále Josefa Václava Myslbeka nahradil na škole pro sochařství Stanislav Sucharda, Františka Ženíška na škole ornamentální malby Karel V. Mašek a Jan Preisler je přijat pro výuku „všeobecného kreslení aktu“. K. B. Mádl, který na škole učil předmět Dějiny umění, se stal významným teoretikem a obhájcem secese.

Škola přijímala četné zakázky od firem, soukromníků a spolků, ale nejvýznamnější zakázky byly státní a týkaly se oficiální reprezentace zemí Koruny české na mezinárodních výstavách. Tyto zakázky jí přinesly slávu a uznání, neboť při nich byla velmi úspěšná. Účastnila se například Světové výstavy v Paříži v roce 1900 a Světové výstavy v St. Louis v roce 1904.

---

<sup>47</sup> Martina PACHMANOVÁ/Markéta PRAŽANOVÁ (ed.): Vysoká uměleckoprůmyslová škola v Praze, Praha 2005, 28.

<sup>48</sup> Ibidem 28

<sup>49</sup> Výstava umělecko-průmyslové školy, in: Volné směry II, Praha 1897, 242.

Nyní se vrátím ke Speciální škole pro umělecko-průmyslové zpracování kovů. Na škole se zdůrazňovalo spojení umění a řemesla, učitelé učili žáky zvládnout celý proces od výtvarného návrhu po konečnou realizaci.<sup>50</sup> Výuka se skládala z teoretické části, během níž studenti získávali znalosti v obrábění kovů. Dalšími předměty byly návrhářství a ornamentální kresba. V praktické části se studenti učili odlévání, cizelování a rytí. *„Nejprve žák kreslil a učil se techniky zpracování kovů, především tepání a cizelování dle školních modelů, až poté následovaly vlastní návrhy dekorativních předmětů.“*<sup>51</sup>

Z tohoto popisu by se mohlo zdát, že škola své studenty naučila všemu, co měli potřebovat ve svém povolání. Ovšem nebyla to zcela pravda. Anýž s Nováčkem například pro neznalost některých technik museli své šperky nechat provádět u jiné firmy.

V době rozvoje nového stylu byl vedením ateliéru pověřen profesor Emanuel Novák, který nabyl nové zkušenosti během předchozího tříletého pobytu v Paříži a jehož význam se zdůrazňuje.<sup>52</sup> Velký vliv měl však i Celda Klouček,<sup>53</sup> sochař, keramik, štukatér, absolvent vídeňské uměleckoprůmyslové školy. Vedl, jak jsem zmínila výše, speciální školu pro dekorativní modelování, a jeho ateliérem prošli takoví významní tvůrci šperků jako Franta Anýž a Josef Ladislav Němec. Celda Klouček se svou školou rozvinul v českém prostředí naturalistický ornament a vnesl do výtvarného projevu typický maskaron. *„Jeho nejúspěšnějším motivem bylo nové pojetí maskaronu, v kterém dosáhl vysoké jednoty obsahových a formálních složek. Podařilo se mu v něm vytvořit na čistě ornamentálním základě názorný symbol nového citového prožitku světa a výtvarně atraktivní sestavu. Schéma frontální dívčí tváře neurčitě unylého výrazu, obklopené po stranách rostlinnými úponky, páskami nebo rouškami umožňovalo využít rafinovanou hru základní symetrie tvaru a jeho drobných naturalistických asymetrií. ... Motiv Kloučkova maskaronu byl nesčíselněkrát opakován nejen na fasádách a v interiérech secesních staveb, ale také v drobné a komorní plastice. Stal se erbovním motivem i v secesním šperkařství, kde jeho traktace nabyla nejjemnějších forem a vedla ke vzniku jakéhosi nového amuletu.“*<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Alena KŘÍŽOVÁ/Jana OMAR/Jana PAULY: Franta Anýž, Praha 2004, 39.

<sup>51</sup> Ilona HORÁKOVÁ: Antonín Karč 1879–1952 (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2006, 33.

<sup>52</sup> KŘÍŽOVÁ/OMAR/PAULY (pozn. 50) 14.

<sup>53</sup> Vedl speciálku pro zpracování kovů do roku 1896.

<sup>54</sup> Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982, 172–173.



I tento krásný motiv čekal „smutný konec“ tvarosloví naturalistické secese v neustálém rozměňování méně kvalitními umělci, kteří původní předlohu napodobovali a vytvářeli variace.

Dalšími oblíbenými motivy Celdy Kloučka se staly naturalisticky cítěné rostliny. Jeho přínosem je, že zařadil do svého repertoáru domácí květenu. Na jeho dílech tak můžeme vidět pivoňky, kaliny, bobek, slezy, petrklíče, bezinky, kopretiny, jabloňový květ atd. Jeho ornament se vyznačuje, jak se zmiňuje profesor Petr Witllich, souměrností s drobnými naturalistickými asymetriemi.

### **6.3 ODBORNÁ A POKRAČOVACÍ ŠKOLA PRO ZLATNÍKY, STŘÍBRNÍKY, KLENOTNÍKY, RYJCE, CIZELÉRY A PASÍŘE V PRAZE**

Tento název nesla škola do roku 1896. Podoba školy i její název se mnohokrát měnily. Obecně je možno říci, že tato Odborná škola zlatnická byla činná od roku 1873 do roku 1933. Tuto školu zřídila pražská obchodní komora.<sup>55</sup> Od roku 1885 do roku 1933 užívala vlastní puncovní značku. Byla založena jako tříletá denní škola, zaměřená na praktickou a teoretickou výuku.<sup>56</sup> Mezi jejími učiteli byli i absolventi Uměleckoprůmyslové školy – zlatník Vladimír Šourek, profesor Emanuel Novák, architekt Alois Dryák, sochař Bedřich Šimonovský, cizelér Josef Hirsch a také Josef Ladislav Němec, který zde působil jako pedagog a posléze školu i vedl. Žáci vytvářeli šperky podle jeho návrhů, jak dokládají fotografie z Volných směrů. Hlavními odbornými předměty byly kreslení a malování, modelování, chemické technologie, smaltování a příbuzné techniky, rytí ploché i do hloubky, klenotnictví a zasazování drahokamů, umělecké zpracování kovů (cizelování, tepání atd.) a účetnictví.

Škola měla řemeslné poslání, měla za úkol vyškolit schopné řemeslníky tohoto oboru. Žáci, jak již bylo naznačeno výše, vytvářeli díla podle návrhů svých učitelů, kteří často pocházeli z Uměleckoprůmyslové školy.

---

<sup>55</sup> Uměleckoprůmyslové muzeum Obchodní a živnostenské komory v Praze. Zpráva kuratoria za rok 1902, Praha 1902, 8.

<sup>56</sup> Na škole se vyučovalo celý týden kromě soboty. Škola měla 4 oddělení. Vyučování denní školy probíhalo dopoledne, odpoledne se konala výuka večerní odborné pokračovací školy. Další oddělení patřilo hospitantům a poslední oddělení byl kurz účetnický.

V literatuře<sup>57</sup> se uvádí, že Odborná škola zlatnická zanikla po vzniku Odborné školy pokračovací na Uměleckoprůmyslové škole. Ovšem podle pramenů<sup>58</sup> je zjevné, že tato škola byla samostatná a existovala paralelně vedle Odborné školy pro umělecké zpracování kovů na Uměleckoprůmyslové škole. Tato škola není jinak více detailně prozkoumána, neexistuje žádná publikace zabývající se touto institucí, a proto je zde prostor pro další bádání.

#### **6.4 ODBORNÁ ŠKOLA PRO BROUŠENÍ A RYTÍ DRAHOKAMŮ, ZLATNICTVÍ A KLENOTNICTVÍ V TURNOVĚ**

Škola byla založena v roce 1884 pod názvem C. k. odborná škola pro broušení a zasazování drahokamů. Jako ostatní odborné školy navazovala na lokální řemeslné tradice. Jak již bylo zmíněno dříve, zakládání těchto škol mělo přispět k zvýšení úrovně místního průmyslu. Broušení drahokamů a skleněných imitací bylo v Turnově tradicí již po staletí. V poslední třetině 19. století se toto řemeslo rozrostlo ve významné industriální odvětví.

Turnovský kraj nabízel po dlouhou dobu bohatá ložiska drahých kamenů. V okolí města Turnov se nachází acháty, olivíny a karneoly.<sup>59</sup> Nejvýznamnějšími nalezišti v turnovském kraji jsou Kozákov, Železnice a Tatobity.<sup>60</sup> Mimo tyto drahé kameny bylo pro tuto oblast charakteristické užívání českého granátu. Tento kámen se nacházel v Českém středohoří v tzv. pyropových štěrcích. Byl celkem snadno dosažitelný, lidé ho mohli sbírat v horních vrstvách orné půdy. Šachty se budovaly jen při větším výskytu. V 19. století se šperk s českým granátem stal velmi oblíbený. Tato obliba umožnila rozmach granátového průmyslu. Byly objeveny nové způsoby osazení a nové techniky broušení, které umožnily vyniknout krásné barvě kamene.<sup>61</sup> Na konci 19. století však jeho obliba začala klesat a tento stav byl patrný ještě na počátku 20. století.<sup>62</sup> Důvody byly ekonomické, s nimiž souvisela snižující se kvalita granátového šperku, a v neposlední řadě také důvody estetické, kdy jednoduše stávající forma šperku už nebyla

---

<sup>57</sup> Jan SIMOTA/Zdeněk KOSTKA: Sto let práce školy, Praha 1985, 45.

<sup>58</sup> Informace lze čerpat z výročních zpráv školy a ze zpráv o chodu školy v Klenotnických listech.

<sup>59</sup> HORÁKOVÁ (pozn. 51) 15.

<sup>60</sup> Na Kozákově se vyskytují různé druhy achátů, jaspis, ametyst, křišťál a olivín. Vladimír BOUŠKA: Atlas drahých kamenů, Praha 1979, 49–50.

<sup>61</sup> Tzv. proužková technika, technika pavé a technika nýtková.

<sup>62</sup> HORÁKOVÁ (pozn. 51) 17.

módní. Vysoká kvalita šperků byla zachována právě na turnovské škole. Ta se zabývala zpracováním granátové suroviny a výrobou šperků téměř od svého počátku. I díky ní kvalita a tím i obliba granátu na počátku 20. století začala opět stoupat. Mimo granáty a drahé kameny se zde rozvíjela také výroba jejich imitací.

Nyní bych se vrátila ke škole samotné. Její koncepce výuky se řídila předpisy c. k. ministerstva kultu a vyučování. To nařizovalo hlavní směrnice výuky. V době nástupu secese se zde vyučovaly tři obory: brusičství drahokamů, rytí drahokamů a zlatnictví, klenotnictví. Brusiči drahokamů se vyučovali svému řemeslu tři roky, rytci drahokamů, zlatníci a klenotníci roky čtyři. Škola rozdělovala předměty na teoretické a praktické. Teoretické předměty zahrnovaly předměty kresličské<sup>63</sup>, modelování v hlíně, plastelině a vosku, které má „v žáku vzbuzovati smysl pro umělecké tvary plastické, aby schopen byl samostatně tvořiti modely, které co živnostník pro odlévání kovů potřebovati bude“,<sup>64</sup> dále nerostopis a nauka o drahokamech. Nechyběl samozřejmě ještě předmět týkající se zvládnutí živnostenských záležitostí, které byly nezbytné pro budoucí povolání. Nutné bylo vyučování německého jazyka, který byl velmi rozšířený, což se týkalo také katolické víry, která se zde vyučovala rovněž. Tyto předměty se žáci téhož ročníku ze všech tří oborů učili pohromadě.

Praktické předměty se vyučovaly v dílnách. Zde se studenti učili v praxi zvládnout to, co se naučili při teoretických hodinách. Brusiči drahokamů se učili zhotovit různé druhy výbrusů a opracovávat drahé kameny na brousících a rycích strojích. Rytci drahokamů si v praxi osvojovali schopnost rytí písma, monogramů, heraldických znaků, kamejí a intaglií hlav i celých figur do drahých kamenů. Zlatníci a klenotníci se cvičili v zasazování drahých kamenů, učili se vyrábět zlatnickou a stříbrnickou bižuterii, klenotnictví, rytí do kovů, tepání, cizelování, stříbření, zlacení atd. V každé dílně pracovali žáci ze všech ročníků daného oboru.

---

<sup>63</sup> Kreslení od ruky podle předloh a podle modelů, měřičské rýsování, průmětnictví, „nauka o stínu“, „nauka o slohu a nádobách“, kreslení odborné a kreslení písma.

<sup>64</sup> C. k. odborná škola pro broušení drahokamů, rytí do drahokamů a zlatnictví i klenotnictví v Turnově. Zpráva za školní rok 1900–1901, Turnov s. d., 1.

Žáci měli k dispozici mimo jiné<sup>65</sup> knihovnu předloh,<sup>66</sup> které obsahovaly vzory pro předměty „ve všech slozích a pro všechny tři obory, kteráž se stále nejnovějšími vzory doplňuje“.<sup>67</sup> Tato citace z výroční zprávy naznačuje, že k dispozici žákům byly předlohy nejen nového stylu, ale i předchozího stylu historizujícího, který nebyl striktně odmítán.<sup>68</sup> V novém stylu měli studenti k dispozici předložky z Francie, Německa a Vídně.

Škola měla také osvětové poslání. Pořádala cykly odborných přednášek především pro brusiče drahokamů a zlatníky, provozovala veřejnou kreslírnu, kreslířský kurz pro žáky obecných a měšťanských škol a zaváděla technické novinky. Veřejná kreslárna měla za účel poskytnout příležitost cvičení se v kreslení a modelování samostatným živnostníkům, pomocníkům a absolventům odborné školy, aniž by byli vázáni na určité trvání vyučování. Živnostníkům byla také otevřena školní knihovna, kde měli mimo jiné přístup k předlohám cizím i pocházejícím od místních učitelů. „Přes tyto snahy školy účastnit se na rozvoji domácího průmyslu nebyl na počátku 20. století vztah některých turnovských živnostníků ke škole pouze kladný. Škola, která své výrobky úspěšně prodávala, byla některými vnímána jako konkurence. ... I přes tyto menší rozmišky byla vzájemná spolupráce turnovských živnostníků se školou plodná – spolupracovali na společné výstavní činnosti, o čemž nás informuje školní kronika.“<sup>69</sup>

Turnovská škola si kladla za významný cíl připravit žáky „pro praktický život“<sup>70</sup>. Proto se učitelé snažili věnovat žákům individuálně, a zajistit tak i méně nadaným žákům, aby byli v budoucnosti úspěšní. Snažili se také, aby žáci vytvářeli své vlastní samostatné návrhy umělecko-průmyslových předmětů „ve slohu moderním“<sup>71</sup> a tyto návrhy aby také pak

---

<sup>65</sup> Učitelská knihovna, sbírka modelů, sbírka nerostů, krystalů, drahokamů a jejich napodobenin, učební postup pro broušení a leštění drahokamů a sbírku výbrusů provedených na drahých kamenech, učební postup pro rytí v drahých kamenech se sbírkou monogramů, písma, otisků a odlitků pečeti, kamejí a intaglií, učební postup pro zlatnictví zabývající se granáty, pro zasazování drahokamů a pro jiné práce zlatnické a klenotnické, sbírka cizích zlatnických a stříbrnických výrobků, stálá výstava výrobků, které byly vyrobeny v turnovské škole a žákovská knihovna.

<sup>66</sup> Předlohy byly běžnou součástí výbavy každé odborné školy a byly běžně používány. Byly získávány z jiných škol nebo je zhotovovali sami učitelé. HORÁKOVÁ (pozn. 51) 29.

<sup>67</sup> C. k. odborná škola pro broušení drahokamů, rytí do drahokamů a zlatnictví i klenotnictví v Turnově. Zpráva za školní rok 1900–1901, Turnov s. d., 2.

<sup>68</sup> HORÁKOVÁ (pozn. 51.) 29.

<sup>69</sup> Ibidem, 26.

<sup>70</sup> C. k. odborná škola pro broušení drahokamů, rytí do drahokamů a zlatnictví i klenotnictví v Turnově. Zpráva za školní rok 1900–1901, Turnov s. d., 1.

<sup>71</sup> C. k. odborná škola pro broušení drahokamů, rytí do drahokamů a zlatnictví i klenotnictví v Turnově. Zpráva za školní rok 1903–1904, Turnov s. d., 2.

realizovali. Pedagogové pravidelně pořádali se svými žáky exkurze, které se týkaly také návštěv provozů firem příslušných oborů. Učitelé sami jezdili na studijní cesty po Německu, Rakousku-Uhersku a Švýcarsku, aby měli také neustále přehled o módních trendech.

Úroveň výuky byla od počátku vysoká. Učili zde absolventi Uměleckoprůmyslové školy nebo Akademie výtvarných umění v Praze, dílenští učitelé pocházeli z řad uznávaných pražských nebo turnovských řemeslníků. Na rozdíl od ostatních škol v blízkém okolí se škola od počátku profilovala jako škola česká.<sup>72</sup> Orientovala se na domácí uměleckořemeslné tradice a materiály a zaměstnávala české učitele, preferováni byli žáci domácího původu, cizí žáci museli na rozdíl od těch českých platit školné. Význam školy byl podtrhován tím, že zahraniční časopisy měly zájem publikovat školní práce na svých stránkách a hodnotily je kladně.

Od historismu přecházel zájem školy k secesnímu stylu v roce 1900. Od školního roku 1900/1901 je v školní kronice jasně uvedeno: „*V tomto školním roce zaveden v odborném kreslení, modelování i ve výrobě všech čtyř dílen sloh nový secesní a pracováno velmi mnoho dle přírodních květů, motýlů, brouků atd.*“ Ředitel Josef Mašek<sup>73</sup> sledoval umělecké dění, a nesměl proto chybět na velkolepé Světové výstavě v Paříži roku 1900. Přirozeně se pak zpočátku výrobky orientovaly na francouzské Art Nouveau.<sup>74</sup> Ke konci prvního desetiletí 20. století se projevuje sílící vliv Prahy a vídeňských dílen.<sup>75</sup> Roku 1908 se stal ředitelem Antonín Karč, který se vyučil v Praze v Anýžově ateliéru, a přinesl si s sebou tedy ovlivnění pražskou školou. Stal se nevýznamnější uměleckou osobností školy.<sup>76</sup> Nejznámějšími osobnostmi z řad učitelů v době prvního desetiletí 20. století byli například Karel Resl, Josef Cettl, Karel Zapp a Karel Bergmann. Po roce 1906 docházelo ke generační výměně. Postupně začali na škole vyučovat i její absolventi.

Na škole začíná převládat kreslení podle přírodních tvarů již po roce 1904.<sup>77</sup> Praxe byla taková, že první ročník pracoval dle předloh starších žáků nebo učitelů. Vyšší ročníky už mohly využít své tvůrčí představivosti a učily se odvozovat formy z přírody. Na výstavě z roku 1904 bylo

---

<sup>72</sup> Miroslav COGAN: Muzeum českého ráje v Turnově – Klenotnice (kat. výst.), Turnov 2009, 2.

<sup>73</sup> Nastoupil prvního června 1899.

<sup>74</sup> Ibidem 3.

<sup>75</sup> Ibidem 3.

<sup>76</sup> Ibidem 3.

<sup>77</sup> HORÁKOVÁ (pozn. 51) 24.

možno vidět převládající zoomorfní a florální motivy.<sup>78</sup> V roce 1906 se škola zúčastnila výstavy v Londýně, kde na jejích špercích bylo již dobře vidět osvojení si secesních motivů. Tímto jsem se dotkla tématu výstav. Výstavy byly součástí života odborné školy. Škola sama pořádala výstavy svých absolventů, které se konaly ve škole. Zúčastňovala se ale také jiných výstav jak českých, tak zahraničních. Významnou institucí, která podporovala účast školy na výstavách, byla Pražská živnostenská komora, „*kteřa podporovala účast firem a uměleckých škol na výstavách a díky tomu se i v tomto období setkáváme s klenotnickými výrobky vysoké kvality.*“<sup>79</sup>

Ve škole spolupracovalo oddělení brusičské, glyptické a zlatnické, což bylo mezi odbornými školami v Evropě nezvyklé a unikátní.<sup>80</sup> Díky tomu mohly vzniknout jedinečné práce. Mimo šperky to byly také krásné nádoby řezané z drahokamů a zasazené do kovové montáže nebo nádherné rytiny.

## 6.5 ODBORNÁ UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ ŠKOLA V JABLONCI NAD NISOU

Škola nesla až do první světové války název C. k. uměleckoprůmyslová odborná škola pro pasíře, rytce a výrobce bronzového zboží atd. Měla zvláštní postavení vzhledem k svému úzkému vztahu s místním bižuterním průmyslem. Bižuterní výroba se zde rozvinula díky sklárnám, které byly zdrojem skla a skleněných náhrad drahokamů. Tento průmysl se postupem času rozvíjel a potřeboval specializovanější řemeslníky a tak podnítil v roce 1880 vznik školy. Ta neměla až do konce 90. let zvláštní výtvarné ambice.<sup>81</sup> Měla pouze „*umožnit získání vyššího stupně řemeslného vzdělání a připravit uchazeče pro řemeslně náročné obory, které vyžadovaly průpravu v kreslení a modelování.*“<sup>82</sup> Její důraz na řemeslo spojené s průmyslem ji pak ale znevýhodňovala v jejím postavení vůči jiným školám. Škola „*pociťovala zřetelné znevýhodnění v soutěži s jinými uměleckoprůmyslovými školami. Bižuterie a další výrobky ozdobnického průmyslu byly totiž v odborných kruzích přijímány vesměs přezíravě jako předměty z uměleckého hlediska podřadné.*“<sup>83</sup> Byly považovány za pouhé produkty hromadné výroby bez valné ceny jak

<sup>78</sup> O výstavě informují Pojizerské listy. Výstava žáků zdejší odborné školy, *Pojizerské listy*, IXI, 1904, č. 15, s. 4.

<sup>79</sup> HORÁKOVÁ (pozn. 51) 18.

<sup>80</sup> Miroslav COGAN: 130 let SUPŠ a VOŠ v Turnově, Turnov 2014, 7.

<sup>81</sup> Kateřina NOVÁKOVÁ/Jan STRNAD/František PADRTA: Uměleckoprůmyslová škola v Jablonci nad Nisou 1880–2000, Jablonec nad Nisou 2000, 10.

<sup>82</sup> Ibidem 10.

<sup>83</sup> Ibidem 10.

řemeslné, tak výtvarné. Pokud škola chtěla vytvářet kvalitní předměty pro soutěže, vzdalovala se zase požadavkům místního průmyslu. Její tvůrčí práce spočívala spíše v navrhování, vzorování a tvorbě modelů než v konečném výrobku. Proto nemohla v době, kdy se cenily ušlechtilé materiály a umělecké solitéry, být v tomto ohledu doceněna.

Škola byla založena jako denní tříletá škola a bylo možno zde získat odborné vzdělání v náročnějších uměleckořemeslných oborech. Vedle základní formy studia zde byla k dispozici živnostenská pokračovací škola pro živnostníky, kteří si chtěli doplnit svoje vzdělání. Dále škola nabízela speciální odborné kurzy určené pro jednorázové studium a kurzy kreslení. Přístupná byla i veřejná kreslárna<sup>84</sup> a odborná knihovna či si mohli zájemci prohlédnout veřejně přístupné výstavy. Hlavní důraz zde byl kladen na návrhové kreslení a modelování, protože budoucí návrháři museli být schopni reagovat rychle na změny v módním vkusu. Škola měla několik oddělení: Oddělení pro rytí a cizelování, Oddělení pro bižuterní práce, Oddělení pro pasíře, zlatníky a stříbrníky, Oddělení pro figurativní kresbu a malbu, Oddělení pro olejomalbu a Oddělení pro kresbu a malbu na keramiku. Na škole bylo pak vyučováno mnoho předmětů. Některé byly povinné pro všechny řádné žáky, jiné spadaly pouze pod svoje oddělení. Byly to: Volné kreslení, Geometrické kreslení a geometrie, Výtvarná geometrie a nauka o stínu, Kresba podle přírodních předloh nebo sádrových a jiných modelů, Modelování z hlíny a vosku, Nauka o tvarech, Ornamentální tvarosloví, Nauka o barvách ve spojení s volným kreslením, Cizelování odlitků a tepání plechu, Galvanoplastika, Rytí, Bižuterní práce, Povrchové úpravy kovů, Malba na sklo a porcelán, Navrhování malých uměleckořemeslných předmětů, Obchodní nauka a řemeslné účetnictví, Občanská nauka a směnárství, Limožská technika, Kovotlačení a soustružení, Olejomalba podle zátiší nebo přírody, Heraldika, Broušení skleněných kamenů (jen do roku 1995), Odborná technologie, chemie a fyzika, a další již neodborné předměty. Z tohoto výčtu je vidět, že škola měla velký záběr vyučovaných oborů, které byly zdokonalovány. Významně přispěla k vývoji bižuterního šperku v Čechách.

---

<sup>84</sup> Škola plnila sbírkotvornou funkci. Byla zde sbírka vzorů, v níž se postupně nahromadila řada předmětů, které škole věnovala muzea, výrobci uměleckých předmětů i sběratelé, zařazený sem byly i kvalitní školní práce. NOVÁKOVÁ/STRNAD/PADRTA (pozn. 81) 25.

Koncem století byl ředitelem školy Robert Stubchen-Kirchner, který se zasloužil o stoupající kvalitu školy a její profesionalizaci. Na vysoké úrovni pak udržovali školu i další ředitelé, kteří vedli školu v prvním desetiletí nového století. Byli jimi Artur Koch a pak Moritz Ernst Knab.

Secese na školu začala pronikat už koncem 90. let, rozvinula se pak v prvním desetiletí 20. století a doznívala až do první světové války. V rámci Jablonce nad Nisou se setkáváme v literatuře s pojmem „jablonecká secese“. Secesní inspirace se totiž ve velké míře dotkly všech oborů od stavebnictví po šperk. *„Pro ‚jabloneckou secesi‘ je příznačné, že vstřebávala podněty z odlišných proudů secesního umění a přetvářela je do zajímavých podob, často i v kombinacích s doznívajícím historizujícími slohy.“*<sup>85</sup> Spojení s nejnovějším děním v Evropě škole zprostředkovávalo liberecké Severočeské průmyslové muzeum a také vídeňské Uměleckoprůmyslové muzeum. Také učitelé se podíleli na tomto kontaktu svými studijními cestami do středů uměleckého dění. Škola měla k dispozici kromě předlohových kartonů také francouzská, rakouská, německá a anglická periodika a knihy. I když bylo běžnou praxí kopírování předloh, stále více se objevovaly práce inspirované předlohovými kartony jen volně, s větší účastí tvůrčích snah.

Pro žáky navrhovali předlohy také jejich učitelé. Mezi nimi byl i Eugen Pflaumer<sup>86</sup>, který se stal výraznou pedagogickou osobností této školy.<sup>87</sup> Pocházel z Vídně, kde působil ve Wiener Werkstätte, a byl ovlivněn stylem Josefa Hoffmanna. Přinesl tak do Jablonce vídeňský vliv, který se zde uplatnil vedle silného vlivu německého (Pforzheim, Hanau a Schwäbisch Gmünd).<sup>88</sup> Vliv českých osobností v oblasti šperku se zde projevil jen velmi málo.<sup>89</sup>

Není sice známo, že by z jablonecké školy vyšly výraznější osobnosti českého šperku, ale její význam tkví v tom, že dokázala zkvalitnit výrobu šperku v bižuterním průmyslu a pomáhat v rozvoji místním živnostníkům. Levné, ale kvalitní šperky mohly být tak dostupné široké veřejnosti, která si nemohla dovolit jejich drahé protějšky.

---

<sup>85</sup> Ibidem 32.

<sup>86</sup> Jeho nejvýznamnější práce uchovává Severočeské muzeum v Liberci.

<sup>87</sup> KRÍŽOVÁ (pozn. 1) 40.

<sup>88</sup> NOVÁKOVÁ (pozn. 9) 92.

<sup>89</sup> Ibidem 102.



## 7. VÝZNAMNÉ OSOBNOSTI

V oblasti šperku jsou nejvíce známi umělci pracující buď jako pedagogové na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, nebo jako muži vedoucí úspěšné firmy. Z pedagogů je znám Emanuel Novák a dále jeho žák Josef Ladislav Němec. Ten byl synem Václava Němce, jehož firma vyráběla historizující šperky a později za použití návrhů právě J. L. Němce také secesní šperky. Nejvýznamnějším podnikatelem, který si vytvořil svůj vlastní rukopis, byl František Anýž, který také studoval v ateliéru Emanuela Nováka. Z tohoto ateliéru vyšlo mnoho dalších osobností, jejichž život a tvorba je teprve zčásti odkryta. Nedávno byl „objeven“ jeden z nich, Antonín Karč, působící na turnovské škole. O dalších, jako byl například Alois Vokurka, Ladislav Hyrš, Josef Novák, Karel Ebner nebo Vladislav Šourek, se literatura zmiňuje jen okrajově, a je zde proto prostor pro další bádání. To platí také pro další zlatníky, od těch vlastních větší firmy po malé živnostníky.

Ve své práci se zabývám těmi nejdůležitějšími z dosud poznaných. K již zmíněným osobnostem se ještě připojuje Marie Křivánková, osobitá návrhářka šperků, která se společně s Emanuelem Novákem, Václavem Němcem tomuto řemeslu učila na Odborné škole zlatnické v Praze. Křivánková však navštěvovala tuto školu jen krátce, ale našla si zde výrobce pro své návrhy. Josef Ladislav Němec se vyučil v otcově dílně a pak stejně jako Franta Anýž a Antonín Karč studoval v ateliéru pro umělecké zpracování kovů Emanuela Nováka na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Alfons Mucha, další známý originální návrhář šperků, měl malířskou průpravu, kterou využil díky smaltu i ve šperku. Ve většině případů bylo navrhování šperků jen jednou z oblastí zájmu, které se zmíněné osobnosti věnovaly větší či menší měrou.

V otázce stylu můžeme u těchto osobností pozorovat dva hlavní výtvarné názory. Jeden z nich se přiklání k francouzské florální secesi a druhý ke geometrické vídeňské secesi. K prvnímu proudu se kloní Alfons Mucha, Emanuel Novák, Josef Václav Němec, František Anýž a v první fázi své tvorby také Antonín Karč. Jeho šperky se pak plynule dostávají k druhému proudu geometrickému, k němuž se blíží také Marie Křivánková, která však používá také inspirace orientální. Tito umělci však nekopírují, mají vlastní invenční nápady, jak s danými podněty pracovat, a každý z nich si vytvořil osobitý styl, který je rozpoznatelný.

## 7.1 EMANUEL NOVÁK (1866–1918)

Emanuel Novák byl významným profesorem na Uměleckoprůmyslové škole a vedl ateliér pro umělecké zpracování kovů. „*Jeho ateliér měl velkou zásluhu na obnovení tradičních českých řemesel, při němž se začalo uplatňovat secesní tvarosloví a zároveň návaznost na české tradice.*“<sup>90</sup> Studoval na Odborné škole zlatnické v Praze v letech 1885–1887. Roku 1888 se stal profesorem na Uměleckoprůmyslové škole, kde působil až do své smrti. Mimo tuto funkci byl ještě členem poroty soutěže vypisované uměleckoprůmyslovým muzeem.

V jeho ateliéru se studenti učili především cizelování, ale také částečně ovládali i obrábění kovů, v rozsahu od architektonických detailů až po šperky. Šperky byly tedy jen jedním z okruhu předmětů, které se zde vytvářely, a navíc byly zhotovovány z obecných kovů. Tato skutečnost však nijak neubírala z jejich umělecké úrovně.<sup>91</sup> Novák sám navrhoval a své návrhy dal často zhotovit svým žákům. Žáci pod jeho dohledem vytvářeli také své vlastní návrhy a následně je realizovali. Proto je obtížné rozlišit jeho dílo od činnosti školy.<sup>92</sup> Není také známo, že by Novák své šperky značil. Zúčastňoval se i výstav, například Jubilejní výstavy pražské Obchodní a živnostenské komory roku 1908. K výstavám jsem však nenalezla žádné fotografie umožňující získat další poznatky.

Další informace o této osobnosti by mohly být čerpány z jeho pozůstalosti, která je uložena v Uměleckoprůmyslovém muzeu. K tomuto materiálu jsem neměla přístup vzhledem k nynější opravě budovy muzea a tím způsobené nemožnosti badatelské činnosti.

### Tvorba

V literatuře je Emanuel Novák zmiňován jako autor nepříliš invenční. Alena Adlerová<sup>93</sup> považuje jeho tvorbu za velmi konzervativní, kam „*proniklo secesní pojetí velmi povrchně*“.

---

<sup>90</sup> KRÍŽOVÁ/OMAR/PAULY (pozn. 50), 23–24.

<sup>91</sup> KRÍŽOVÁ (pozn.1) 65.

<sup>92</sup> Ibidem 65.

<sup>93</sup> Věra VOKÁČOVÁ: Secesní šperk, in: Petr WITTLICH: Důvěrný prostor/Nová dálka, Praha 1997, 244.

Uvádí dále, že hlavně jeho granátové šperky vycházejí hlavně z tradičních schémat.<sup>94</sup> Podle Věry Vokáčové je možno zaznamenat v jeho tvorbě historizující rezidua (Kotěřův interiér).<sup>95</sup>

V tvorbě Emanuela Nováka můžeme vysledovat vlivy florální secese, kdy využívá převážně rostlinných dekorů. Ovšem v návrzích publikovaných v roce 1905 v periodiku Dílo můžeme vidět příklon k rozvíjení secesní dynamické linie, kde se rostlinný dekor stylizuje a ustupuje.

Z motivů se v jeho díle vyskytuje dívčí hlavička, jak je vidět na broži z Uměleckoprůmyslového muzea. Používá ale hlavně motivů rostlinných a zvlněné secesní linie. Šperky mu připisované, které se nacházejí v Uměleckoprůmyslovém muzeu, se skládají z páskou sepnutých rostlinných stonků, které tvoří tvar šperku, často geometrického tvaru kruhu. Z nich „vyrůstají“ listy a plody symetricky uspořádané. Motiv dívčí hlavičky i motiv přepásaných stonků se vyskytuje v ornamentu Celdy Kloučka, jenž mu mohl být inspirací. Symetrie je zřetelná ve všech jeho špercích, které jsou kompaktního tvaru. Rostlinný či lineární dekor vyplňuje daný prostor šperku, který doplňuje drahý kámen, jenž je často středem šperku. Součástí jeho šperku je i email, který podle Dany Stehlíkové<sup>96</sup> právě on zařadil do výuky.

Jeho přínos vidím hlavně v roli pedagoga, který byl otevřený novým proudům, a poskytl tak podněty našim největším osobnostem českého šperku. Vzhledem k tomu, že jeho dílo je dochováno v několika málo kusech a v periodikách jsou jeho šperky vyobrazeny také velmi zřídka, si myslím, že většinu času věnoval svým studentům a jejich výchově.<sup>97</sup>

## **7.2 FRANTIŠEK ANÝŽ (1876 – 1934)**

František Anýž byl člověk velmi všestranný a výkonný. S podnikatelským talentem, nadšením a pílí vytvořil a vedl největší podnik v Českých zemích, který se zaměřoval na kovo zpracování a odlévání. Šperky byly významnou součástí jeho tvorby. Byl to také velmi společensky aktivní člověk, byl například členem spolku Mánes, členem Obchodní a živnostenské komory, členem puncovního soudu a mnohých dalších. Této osobnosti se podrobně věnuje monografie od

---

<sup>94</sup> ADLEROVÁ (pozn. 31) 24.

<sup>95</sup> VOKÁČOVÁ (pozn. 93), 244.

<sup>96</sup> Dana STEHLÍKOVÁ: Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví, Praha 2003, 338.

<sup>97</sup> Se svými žáky se zúčastňoval výstav, například realizací předmětů na Světovou výstavu v Paříži v roce 1900.

autorek Alena Křížové, Jany Omar a Jany Pauly.<sup>98</sup> Proto se zde omezím jen na stručný přehled jeho života a následně se budu zabývat tvorbou.

Narodil se v Hořovicích nedaleko Komárkova. Komárkovské a hořovické železářské hutě byly zdrojem příjmů pro místní obyvatele. Mezi jejich zaměstnanci byl i Františkův otec, a proto se není co divit, že i František začal svou uměleckou dráhu zde v Komárovských železárnách. Zde si postupně prošel všemi odděleními a nakonec byl přidělen do cizelérny a modelárny.<sup>99</sup> Ředitel modelářských dílen Josef Jakoubek si všiml Anýžova výtvarného nadání<sup>100</sup> a chtěl mu pomoci. Anýžovi byla zkrácena učební doba a díky stipendiu od knížete Viléma Hanavského, ředitele železáren, mohl jít Anýž dále studovat na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, kam nastoupil roku 1892. Nejprve studoval tři roky na všeobecném oddělení profesora Celdy Kloučka. Poté do roku 1900 pokračoval u profesora Emanuela Nováka. Z finančních důvodů pracoval v pražských dílnách, díky čemuž své čerstvě nabyté znalosti ze školy mohl prakticky využít a tím získat zkušenosti. Navázal zde také kontakty, které později využil.

Zúčastňoval se soutěží vypisovaných školou, ve kterých byl často úspěšný. Po ukončení studií v roce 1900 se soutěží nepřestal zúčastňovat. Byl častým účastníkem zvláště soutěží vyhlašovaných Uměleckoprůmyslovým muzeem. A nepřestal také získávat mnohá ocenění.

V jeho úspěšném vzdělávání chyběla nyní ještě návštěva zahraničí. Anýž měl štěstí a nashlé dostatek peněz na studijní cesty. Ještě téhož roku, kdy absolvoval, se vypravil do Německa a dále do Paříže, kde se konala světová výstava. I přes poměrně krátký pobyt, který trval měsíc, mělo na něj Pařížské umění velký vliv.<sup>101</sup> „*Pařížská výstava zřejmě utvrdila jeho rozhodnutí zaměřit se ve své práci na oblast šperkařství a drobné užité tvorby, ke kterým inklinoval (pravděpodobně pod vlivem svého profesora Emanuela Nováka) už ve škole.*“<sup>102</sup>

Nyní, vybaven teorií i zkušenostmi, se rozhodl s konečnou platností pro umělecké návrhářství. Spolu se svým spolužákem Prokopem Nováčkem založili uměleckoprůmyslový ateliér. Šperky však nebyly jedinou oblastí zájmu, rodily se tu také návrhy pro práce z kovu. Návrhy většinou prováděl Anýž, modelaci měl na starosti Nováček a oba se pak zabývali cizelováním a tepáním.

---

<sup>98</sup> Alena KŘÍŽOVÁ/Jana OMAR/Jana PAULY: Franta Anýž, Praha 2004

<sup>99</sup> Toto oddělení vedli přední odborníci Jan Bauer a Zdeněk Fiala.

<sup>100</sup> KŘÍŽOVÁ/OMAR/PAULY (pozn. 50) 23.

<sup>101</sup> Ibidem 24.

<sup>102</sup> Ibidem 24.

Samotné zhotovení se provádělo jinde, a to v pražských zlatnických a stříbrnických dílnách, protože Anýž s Nováčkem neznali některé techniky, které byly ke zhotovení výrobku potřeba (a jejichž výuka nebyla zařazena do studijního plánu na Uměleckoprůmyslové škole). Konečné úpravy se prováděly opět v ateliéru.

Podnikání se dařilo, přibývalo zakázek, ale chod podniku nebyl v této podobě udržitelný. Anýž chtěl postupně přidávat chybějící řemeslné obory. Nováček však měl jinou představu o tom, čemu by se chtěl dále věnovat. Chtěl se zaměřit na sériovou výrobu cizelovaných a lisovaných šperků. Z tohoto důvodu se dohodl s Anýžem o vystoupení ze společenství.

V roce 1901 se Anýž oženil s neteří Bohuslava Schnircha Pavlou, což mu mimo jiné přineslo i zlepšení finanční stránky a společenského postavení. Měl tedy možnost dále rozvíjet svůj ateliér, k němuž chtěl, jak je uvedeno výše, postupně doplňovat další řemesla.<sup>103</sup> Přestěhoval dílnu do větších prostor na Moráň. Přijímal nové pracovníky, které vybíral s velkou pečlivostí, a rozšířil technické vybavení. Ovšem i zde za čas bylo podniku těsno, přestěhoval se proto do Senovážné ulice. Prostory byly dosti velké i pro zařízení dovolující vytvářet práce větších rozměrů. Vést takto velký podnik bylo náročné, Anýž se i přesto stále zúčastňoval soutěží vypisovaných Uměleckoprůmyslovým muzeem.

Ale ani s těmito prostorami nebyl Anýž spokojen, začal stavět vlastní stavbu pro své podnikání, vedle níž začal růst také Anýžův rodinný dům projektovaný architektem Antonínem Engelem. Továrna zahájila výrobu v roce 1912 s dvojnásobným počtem pracovníků než na minulém působišti. Anýž byl svědomitý zaměstnavatel a o své zaměstnance se dobře staral. Ti mu to opláceli důslednou prací a vytvářeli velmi kvalitní výrobky. Kvalita byla jednou ze základních priorit Anýžova závodu, který byl tímto proslulý. Anýž dbal také na propagaci svého podniku a měl smysl pro odhadování trendů.

V roce 1914 musel Franta Anýž narukovat jako důstojník na ruskou frontu do Černovic v Bukovině. Zde padl do zajetí a kvůli špatným podmínkám několikrát onemocněl malárií. Nakonec byl vyměněn zpět do Rakouska jako invalida a musel se doma léčit. Musel však i v tomto stavu řešit dluh, který se vytvořil za doby války. Rozprodání části zařízení se vyhnul

---

<sup>103</sup> „Zlatnické práce pocházely většinou od Kitsbergera, kovorytecké práce prováděl Kreuter, stříbrnictví zajišťovala firma Grünfeldova, pasířské práce firma Černík, kovotlačitelství bylo dílem Budského, Slévačství zajišťoval Barták, drobné letování prováděl doma mistr z Grünfeldovy dílny, otec Anýžova učně Eustacha.“ KRÍŽOVÁ/OMAR/PAULY (pozn. 50) 28.

půjčkami od příbuzných a známých. Firma se opět rozrostla do původního objemu a výrobě začala dominovat osvětlovací tělesa. Anýž kromě toho také rozvinul technické možnosti a postavil slévárnu schopnou realizovat jakékoli architektonické zakázky.

Anýž zemřel roku 1934. Jeho podnik vedli jeho synové, které přijal za spolčníky už dva roky před smrtí. Firma byla vedena rodinou Anýžových až do roku 1948, kdy byla znárodněna. Přesto však fungovala dál až do roku 1991.

## Tvorba

Franta Anýž byl nejen schopný podnikatel, ale také návrhář. Svůj umělecký výraz si vytvořil již na škole.<sup>104</sup> Byl žákem Celdy Kloučka a poté Emanuela Nováka, významných osobností české secese. Tyto dvě osobnosti měly velký vliv na začínajícího umělce. Prvky používané v tvorbě Celdy Kloučka se promítaly do šperků Anýžova učitele Emanuela Nováka, jehož kompozice šperků jsou vidět v Anýžových raných dílech [29]. Objevuje se zde symetrie i páskou svázané stonky rostlin. Svěží naturalismus Celdy Kloučka si pak Anýž ponechal i ve své následující tvorbě, ve které najdeme i motiv ženské nebo dětské hlavičky a rostliny českého původu. Tyto motivy doplnila ještě voluta, kterou je možno na jeho pracích často nalézt.

Vliv francouzského florálního stylu, „který si Anýž osvojil na škole a prakticky zažil při své studijní cestě do Paříže“<sup>105</sup>, je patrný u většiny předmětů do roku 1906. Podle Věry Vokáčové ale není patrný bezprostřední vliv Laliquových šperků na Anýže.<sup>106</sup> Po roce 1906 již jen zřídka sám tvořil, protože byl plně vytížen vedením stále se rozrůstající firmy.

Už na škole inklinoval k šperkařství a drobné užitkové tvorbě, zřejmě pod Novákovým vlivem.<sup>107</sup> Na rozdíl od pozdějšího Anýžova stylu je ale Novákův dekor „zdobnější, florální motivy se proplétají po celé ploše, zaplňují daný prostor. Linie jsou symetrické, velmi měkké, opisující kruhy a půlkruhy, využívající přirozené struktury vybraných rostlin.“<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Ibidem 40.

<sup>105</sup> Ibidem 65.

<sup>106</sup> Věra VOKÁČOVÁ: Šperky Franty Anýže ze sbírek Moravské galerie v Brně, in: Bulletin MG v Brně, 1997, č. 53, 89.

<sup>107</sup> KŘÍŽOVÁ/OMAR/PAULY (pozn. 50) 39.

<sup>108</sup> Ibidem 39.

Novákův vliv můžeme sledovat na minimu školních prací.<sup>109</sup> Anýž si brzy vytvořil svůj vlastní rukopis, který aplikoval už od prvních chvilí podnikání. „*Jeho dekor a jemné cizelování jsou prakticky nezaměnitelné. Charakteristická je ostrost linií, zjemněná precizním dokončením hran, funkčnost tvarů, vytříbený smysl pro vlastnosti kovů a materiálů, se kterými pracoval.*“<sup>110</sup> S tímto názorem souhlasím, i na jeho špercích jsou tyto znaky opravdu viditelné. Pokud jde o stylový vývoj v jeho špercích, podle mého názoru není možno ho nalézt, protože se vlastnímu invenčnímu tvoření věnoval poměrně krátkou dobu a pak se zaměřil na zcela praktické využití svého stylu.

Ve šperku používal zlato i stříbro, popřípadě zlacené stříbro i obecné kovy. Povrch kovů opracovával pomocí tepání a cizelování. Typické jsou mistrně opracované ženské či dětské hlavičky a listy rostlin. Smaltu používal jen zřídka, nechal vyniknout barvu a tvar opracovaného kovu. Ten doplňují drahé kameny. Na dochovaných špercích můžeme nalézt bohaté užívání červených kamenů – granátů, almandinů a rubínů. Na jedné broži se zachoval broušený smaragd a na jiné říční perly.

Před rokem 1900 jsem nenalezla žádné publikované vyobrazení šperků. První nalezené jsou až z roku 1901 (periodika *Volné směry* a *Kunst und Kunsthandwerk*). Jedna práce publikovaná v druhém zmíněném periodiku se nachází v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.<sup>111</sup>

První realizace ze společné dílny byly objednávány u soukromých, převážně německých objednavatelů (především klenotník Mořic Kerch, který zásoboval šperky lázeňská města). Jana Omar vyslovuje názor, že šperky možná „*v tomto prvním období převládaly a tvořily největší část příjmů malého ateliéru.*“<sup>112</sup>

V dalších letech je možno najít mnohem více publikovaného obrazového materiálu. Kromě periodik byly práce publikovány v reprezentačním albu, které vydal nakladatel Schroll ve Vídni v roce 1905. „*Obecně můžeme průřez Anýžových prací vydaných u Schrolla ve Vídni považovat za vyvrcholení jeho vlastní návrhářské tvorby.*“<sup>113</sup> V archivu Uměleckoprůmyslového muzea a v rodinném archivu se pak nacházejí barevné lavírované náčrtky perem a tužkou.

---

<sup>109</sup> Ibidem 40.

<sup>110</sup> Ibidem 55.

<sup>111</sup> *Kunst und Kunsthandwerk* IV, 1899, 278.

<sup>112</sup> KRÍŽOVÁ/OMAR/PAULY (pozn. 53), 39.

<sup>113</sup> Ibidem 65.

Tyto prameny pak pomáhají určovat autorství, protože ne vše je jasně značeno jeho značkou. Používal značku F.A. v oválu se zářezem po obou delších stranách nebo celé jméno Franta Anýž. Ale na mnoha předmětech můžeme najít pouze cizí zlatnickou nebo stříbrnickou mistrovskou značku a punc pro zlato a stříbro.<sup>114</sup> Známymi řemeslníky, kteří spolupracovali s Anýžem, jsou pražský zlatník Kitzberger (značka AK v oválu), dále zlatníci Koltánek a Srb, stříbrník Grünfeld, rytec Kreuter a jiní.

Několik šperků se dochovalo do dnešní doby. Nacházejí se v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, v Moravské galerii v Brně a v Muzeu východních Čech v Hradci Králové. Další šperky lze nalézt v soukromých sbírkách.

Přínosem Franty Anýže je nejenom inovující dekor, který dokázal rozvinout na špercích i na dalších pracích z kovu, ale také silný podnikatelský duch, který mu pomohl vytvořit největší firmu té doby v našich zemích zabývající se uměleckým zpracováním kovu. Díky svému talentu výtvarnému i podnikatelskému mohl rozšířit kvalitní předměty a tím také svůj umělecký názor i do širších vrstev. Kromě předmětů, na kterých se objevuje jeho typický dekor, vyráběla firma mnoho předmětů navržených jinými umělci. Plnila tak funkci jedné z řemeslných firem, jejichž práce byla nezastupitelná.

### 7.3 VÁCLAV NĚMEC (1845–1924)

O této osobnosti mluví literatura jen stručně. Nejvíce informací jsem o něm našla v literatuře zmíněné v úvodu – v diplomové práci Aleny Křížové,<sup>115</sup> v katalogu České secese od Aleny Adlerové<sup>116</sup> a ve stati Věry Vokáčové<sup>117</sup> v knize *Důvěrný prostor/Nová dálka*.

Vyučil se stříbrníkem a klenotníkem v Praze u Emanuela Kautsche. S ním inicioval vznik Odborné pokračovací školy zlatnické. Svůj vlastní závod na výrobu stříbrného a zlatého zboží založil roku 1872. Jeho firma sídlící na Eliščině třídě vyráběla vedle šperků také kasety na šperky, dále velké stříbrnické výbavy, nádoby, jídelní soupravy a příbory aj. Vytvářela kvalitní zboží

---

<sup>114</sup> Ibidem 40.

<sup>115</sup> Alena KŘÍŽOVÁ: Český šperk na přelomu 19. a 20. století (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 1980, 64.

<sup>116</sup> Alena ADLEROVÁ: Česká secese (kat. výst.), Praha 1981

<sup>117</sup> VOKÁČOVÁ (pozn. 93) 242.



v eklektickém výtvarném pojetí. Němec díky politickému postavení (poslanec zemského, později římského sněmu) a obchodnímu umu dostával luxusní soukromé i veřejné zakázky bohaté buržoazie. Umělecká originalita se zlepšila s příchodem secese, kdy v jeho závodě začal působit jeho syn Josef Ladislav Němec, který předměty v novém stylu navrhoval.

Politice věnoval stále více času, a tak jeho činnost v dílně byla omezena. V roce 1910 se stal presidentem Obchodní a živnostenské komory, jejímž členem byl od roku 1880. Postaral se také o vznik odborné pokračovací školy knihařské a vznik technologického muzea v Praze. Vedle členství v komoře byl také členem kuratoria Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

Jeho význam tkví hlavně v podnikatelském úspěchu. Měl svoji vlastní značku, kterou nechával značit své zboží, a jeho firma byla velmi úspěšná. O jeho roli jako inovativního návrháře šperků v secesním stylu se dnes pochybuje. Šperky, které mu byly dosud přisuzovány,<sup>118</sup> jsou nyní připisovány jeho synovi Josefu Ladislavu Němci. Němec totiž působil jako návrhář v otcově dílně a práce podle jeho návrhů byly pak značeny značkou svého otce.

#### **7.4 JOSEF LADISLAV NĚMEC (1871 – po roce 1934?)**

Byl přední český zlatník a klenotník a významný pedagog. Jeho zájem směřoval ke šperkům, ale navrhoval také tepané a cizelované předměty z kovu. Ve výrobě šperků si vyzkoušel obě role, jak návrháře, tak provádějícího zlatníka. Jeho návrhy prováděl ateliér jeho otce nebo žáci zlatnické školy. Na druhou stranu Němec sám prováděl návrhy svého učitele Celdy Kloučka nebo Jana Kotěry. Zmiňován je ve stejné literatuře jako Václav Němec.

Josef Ladislav Němec byl synem Václava Němce. U něj se vyučil ve zlatnické dílně a od mládí pracoval v otcově stříbrnickém závodě.<sup>119</sup> Zároveň absolvoval reálné gymnázium. Od roku 1885 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u profesora Emanuela Nováka a profesora Celdy Kloučka. Studia dokončil v roce 1893 a odjel za zkušenostmi do zahraničí. Navštívil Německo, Vídeň, Anglii a Belgii a samozřejmě Francii, kde se usadil na tři roky v Paříži. Docházel za dalším vzděláním do školy dekorativního umění (École des Beaux Arts) a byl činný v různých

---

<sup>118</sup> VOKÁČOVÁ (pozn. 93) 244.

<sup>119</sup> KŘÍŽOVÁ (pozn. 1) 60.

ateliérech.<sup>120</sup> Poté, co se vrátil do své rodné země, nastoupil na nově zřízené speciální pokračovací škole pro zlatníky v Praze, kde byl jmenován roku 1896 odborným učitelem pro modelování, umělecké zpracování kovu a smaltování. Roku 1904 byl pověřen jejím vedením a působil zde do roku 1906. Hned následujícího roku nastoupil jako pedagog na Uměleckoprůmyslovou školu, kde se svému povolání věnoval dalších 27 let. Od poloviny 90. let spolupracoval s otcovou firmou jako cizelér, modelér a designér šperků. Lze se domnívat, že kolem roku 1900 určoval výtvarný profil firmy,<sup>121</sup> která reagovala pohotově na dobové výtvarné impulzy. I když jsou práce značeny otcovou značkou VN a jmenovkou, je patrné, že pocházejí od Josefa Ladislava Němce.

## Tvorba

Josef Ladislav Němec právem patří mezi nejvýznamnější osobnosti českého šperku. Alena Adlerová<sup>122</sup> popisuje jeho šperky jako „výtečně modelované lité a cizelované šperky s květinovými motivy a šperky s převažujícím lineárním pojetím v živém vedení zlatého drátku a řetízku“. Na jeho tvorbě je vidět vliv francouzských secesních šperků nejvíce. Není to ovšem žádná nápodoba, ale tvůrčí práce s tvary a motivy. „Jeho práce mají úroveň srovnatelnou s mnohými západoevropskými návrháři.“<sup>123</sup>

Kompozice jeho šperků je převážně symetrická, ale je v ní více francouzské nepravidelnosti než u jeho učitelů. Pro hybnou secesní linii využívá drátků, které se proplétají s florálními prvky. Jeho tvorbu můžeme rozdělit na dva protipóly a mezi nimi oscilující varianty. První pól je šperk tvořený pouze drátky a kaménky [26] a druhým pólem je šperk, který tvoří mistrně cizelovaná prolamovaná plocha kovu, jak můžeme vidět na sponě k pásu s ptačím motivem.[18] Drahé kameny v některých špercích používal jako doplňující prvek, na jiných je kámen tradičně středem šperku.

Používal zlata, stříbra i pozlaceného stříbra. Mimo jiné drahé kameny používal, jako i ostatní osobnosti českého šperku, „vlastenecky motivovaný“<sup>124</sup> český granát. V jeho pracích se také

---

<sup>120</sup> Ibidem 60.

<sup>121</sup> ADLEROVÁ (pozn. 31) 37.

<sup>122</sup> Ibidem 37.

<sup>123</sup> KŘÍŽOVÁ (pozn. 1) 61.

<sup>124</sup> ADLEROVÁ (pozn. 31) 37.

objevují perly, a to jak ty pravé kulaté, tak perly nepravidelného tvaru. Asi nejvíce ze všech autorů používal emailu, který vyniká svou barevností. Je jen škoda, že šperky publikované v periodikách jsou černobílé, a není si tak možno vychutnat jejich krásu.

V jeho repertoáru motivů se kromě ženské hlavičky objevuje na jedné broži i malý satyrek. Na sponách k pásku se nacházejí dokonce zvířata. Mezi rostlinnými motivy můžeme vidět také rostliny českého původu, jako například kaštan.

Přínos Josefa Ladislava Němce spatřuji v jeho výtvarné invenci, kdy francouzské inspirace získané přímo v Paříži tvůrčím způsobem aplikoval na své šperky. Další jeho význam tkví v pedagogické činnosti na uměleckoprůmyslové škole a na odborné zlatnické škole, kde se dokonce stal ředitelem.

## 7.5 ANTONÍN KARČ (1879–1952)

Antonín Karč byl člověk chytrý, spolehlivý, ambiciózní, kreativní a nesmírně pracovitý. Pro Turnovskou školu byl velkým přínosem jak v ohledu pedagogickém a organizátorském, tak v ohledu výtvarném. Jeho jméno začalo být ale více známo až v devadesátých letech (v roce 1992 uspořádalo turnovské muzeum soubornou výstavu k umělcovu jubileu). Muzeu se podařilo získat Karčovu pozůstalost, která obsahovala dochované návrhy šperků. Návrhy jsou ale zřídka přímo datované, pohybují se od roku 1902 do roku 1939.

I když o Antonínu Karčovi zatím nebyla vydána monografická publikace, zabývala se jím v roce 2006 ve své monograficky zaměřené diplomové práci Ilona Horáková,<sup>125</sup> která se mu zde věnovala dosti podrobně. Dále je nutno zmínit statě o tomto umělci v periodiku *Antique* a ve vlastivědném sborníku *Z Českého ráje a Podkrkonoší* od Miroslava Cogana, jež mi byly také významným zdrojem.<sup>126</sup>

Roku 1985 byl přijat na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Nastoupil do všeobecného oddělení pro ornamentální a figurální modelování (vedl ho Stanislav Sucharda), kde strávil tři roky, a následně byl přijat k dalšímu studiu do speciálního ateliéru pro uměleckoprůmyslové

---

<sup>125</sup> Ilona HORÁKOVÁ: Antonín Karč 1879–1952 (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2006

<sup>126</sup> Miroslav COGAN: Antonín Karč, cizelér a šperkař, in: *Antique* XI, 2004, č. 1, 38–40; Miroslav COGAN: Antonín Karč, umělec tvaru a barvy, in: *Z Českého ráje a Podkrkonoší, vlastivědný sborník* 17, Semily 2004, 231–238.

zpracování kovů (Emanuel Novák), také na tři roky. „*Přestože Antonín Karč se v pozdějších letech zaměřil na oblast šperku, tato specializace nebyla v době jeho studia převažující.*“<sup>127</sup> Studium přerušil na krátko v roce 1900, aby splnil povinnost vojenské služby. Protože Uměleckoprůmyslová škola byla spíše zaměřena na návrhářskou tvorbu než na uměleckořemeslnou výrobu, využil Karč nabídky školy, kdy žáci ze „speciálek“ mohli nastoupit do mimoškolní praxe a výrobky z této praxe předkládat jako klausurní práce.<sup>128</sup> Karč se proto rozhodl nastoupit do proslulého ateliéru Franty Anýže v květnu 1902 a téhož roku 28. července úspěšně dokončil studium na škole.

U tohoto slavného umělce strávil skoro šest let (do 31. ledna 1908). Anýž mu svěřil vedení cizelérského oddělení. Karč s Anýžem oba také obesílali soutěže, které byly vypisovány pražským uměleckoprůmyslovým muzeem.<sup>129</sup> Od Anýže odešel podle Horákové<sup>130</sup> kvůli touze po samostatné umělecké činnosti, protože se nejednalo o důvody finanční, které vyvrací sám Karč<sup>131</sup>, a pravděpodobně ani o důvody větších neshod s Anýžem.

Do odborné školy v Turnově nastoupil na začátku roku 1908 na místo učitele, které se uvolnilo po Martinu Tolarovi. Začal zde vyučovat dekorativní kreslení a umělecké tvaroznalectví. V té době už byl uznávanou osobností působící v oboru šperkařství. Karč zde působil jako odborný učitel až do roku 1911 a vytvořil 358 návrhů granátových i jiných šperků. Tyto návrhy byly se souhlasem ministerstva kultu a vyučování zařazeny do učebních předloh školy.

Od roku 1919 fakticky školu vedl a 1921 se stal ředitelem školy (i když předtím stále myslel na přesídlení do Prahy) a také se stal správcem nově založené odborné školy v Železném Brodě. Tuto funkci zastával velmi zodpovědně a ambiciózně. Škola se zúčastňovala světových výstav, kde sklízela úspěchy. Na škole působil do roku 1939, to je dlouhých 31 let. Ovlivnil několik generací našich zlatníků<sup>132</sup> a stal se nejvýraznější osobností v dějinách školy.<sup>133</sup>

---

<sup>127</sup> Ibidem 33.

<sup>128</sup> Ibidem 34.

<sup>129</sup> Karčovo jméno se ohledně účasti v soutěžích objevuje ve Zprávách kuratoria obchodní a živnostenské komory od roku 1904 až do 1. světové války. „Z vlastních prací Karčových z let 1904, 1907, 1908 a 1914 se bohužel nedochovaly návrhy ani výrobky. Výjimku tvoří kazeta zdobená českými polodrahokamy, která je snad výrobkem, s nímž se účastnil soutěže v roce 1914.“ Ibidem 37.

<sup>130</sup> Ibidem 36.

<sup>131</sup> Ibidem 36.

<sup>132</sup> Miroslav COGAN: Antonín Karč, cizelér a šperkař, in: *Antique XI*, 2004, č. 1, 40.

<sup>133</sup> COGAN (pozn. 75) 3.

## Tvorba

Z dob studií nenalezla Ilona Horáková žádné zachované šperky. Představu o jeho tvorbě z těchto let si můžeme udělat pouze z jeho fotografie závěsu ve tvaru srdce a brože s motivem dětské hlavičky z profilu ve Volných směrech z roku 1902. Dochovaly se ale ornamentální a figurální kresby ze všeobecného oddělení a vlastní návrhy dekorativních předmětů z kovu z doby studia u Emanuela Nováka.

Z doby působení u Anýže se dochoval Karčův skicář s návrhy šperků. Spolupráce s Anýžem Karče ovlivnila v jeho raných návrzích prováděných v stylu florální secese. V nich používá Anýžovy motivy pouze s mírnými modifikacemi.<sup>134</sup> „Pokud bychom chtěli zjistit autorský podíl Karče na pracích vzešlých z dílny Anýžovy, dostáváme se před obtížný úkol. Franta Anýž jako hlavním návrhář dbal na to, aby jeho výrobky měly jednotnou formu, kterou se firma prezentovala.“<sup>135</sup> Podle mého názoru tato jednota formy byla důvodem, proč si Karč ve svých návrzích dovolil jen malou míru invence. V jeho realizacích je ale možno ho rozeznat v jeho stylu práce. „Ve srovnání s Anýžem je Karčův rukopis měkčí, čímž se liší od dynamičtější ostré linie Anýžovy.“<sup>136</sup>

Na Odborné škole pro broušení, rytí drahokamů a klenotnictví v Turnově dále pokračoval jeho převažující zájem o šperk. „Převažující techniky, které Karč rád používal, pokud sám prováděl návrhy šperků, bylo tepání a cizelování, které si dobře osvojil v ateliéru Emanuela Nováka na Uměleckoprůmyslové škole, a které uplatnil rovněž u Anýže.“<sup>137</sup> Ve svých návrzích se postupně „oprostil od převzatých naturalistických florálních motivů a přestože nadále čerpal výzdobné motivy z přírody, více je stylizoval, začal využívat nové techniky jako prolomování a filigrán.“<sup>138</sup>

Po roce 1911<sup>139</sup> se v jeho špercích projevuje vliv vídeňské geometrické secese,<sup>140</sup> a to především v návrzích granátových šperků. Horáková pak dále uvádí, že vedle šperků

---

<sup>134</sup> HORÁKOVÁ (pozn. 51.) 51.

<sup>135</sup> Ibidem 51.

<sup>136</sup> Ibidem 51.

<sup>137</sup> Ibidem 35.

<sup>138</sup> Ibidem 51.

<sup>139</sup> Ibidem 53.

s geometricky konstruovanými formami se u Karče objevují i šperky s „hravým dekorativismem stylizovaných rostlinných motivů.“<sup>141</sup> Umělecký vývoj Karčových šperků po první světové válce pak směřoval k stylu art deco, i když se v některých špercích přiblížil i kubismu. Protichůdný směr funkcionalismus si se svým odmítáním veškerého ornamentu nenašel ke Karčovi cestu.

Podle záznamů puncovního úřadu si Antonín Karč u puncovního úřadu neregistroval nikdy vlastní výrobní značku. „Šperky vyrobené ve školních dílnách i podle jeho návrhů jsou značeny pouze výrobní značkou školy, písmeny TS. Proto je dnes obtížně identifikovat ty šperky, které byly zhotoveny dle Karčových návrhů.“<sup>142</sup>

Z technik používal hojně cizelování a tepání. Email se v jeho dochovaných návrzích či špercích nevyskytuje. Z materiálů používal zlato a stříbro, v pozdější době také levnější materiály jako tombak. Častou součástí šperku byly drahé kameny. Karč je známý tím, že hlavně v době poválečné se snažil používat místní drahé kameny, hlavně ty kozákovské (acháty, jaspisy, ametysty, karneoly aj.) Vedle těch se věnoval i českému granátu, jehož zpracování má na Turnovsku dlouhou tradici. Nejprve vytvářel šperky, které jsou typicky po celé ploše posázené těmito kamínky. V 30. letech se však Karč začíná na pojetí granátového šperku dívat jinak – chce zvýšit jeho hodnotu jeho střídavým použitím v podobě pásků zakomponovaných do plochy šperku.

Kompozice jeho šperků spadajících do období secese se vyznačuje podle mého názoru symetričností, kdy střed často tvoří kámen, či v ranější době hlavička ženy či dítěte. Zpočátku je znát na jeho návrzích i asymetrie, ovšem ta se postupně vytrácí a symetrie vítězí. Je také znát již zmíněná stylizace a je možno pozorovat jisté uklidnění hybnosti tvarů rostlinných motivů. Tyto motivy jsou často zarámovány do geometrického tvaru, který nepřesahují. Později se objevují ryze geometrické návrhy, které jsou vidět především na špercích s granátem.

Antonín Karč byl inovativním umělcem, který navrhoval šperky nejen ve stylu secese, ale byl schopný reagovat na změny stylu a přizpůsobit tomu své šperky. Jeho přínosem je důraz na využití českých kamenů – kozákovských polodrahokamů a granátů. Jeho význam tkví také v působení na turnovské škole. Byl schopným pedagogem a poté i ředitelem a „podporoval na

---

<sup>140</sup> Hlavně Josef Hoffmann a Emanuel Margold. Miroslav COGAN: Antonín Karč, Umělec tvaru a barvy, in: *Z Českého ráje a Podkrkonoší*, vlastivědný sborník 17, Semily 2004, 232.

<sup>141</sup> HORÁKOVÁ (pozn. 51)

<sup>142</sup> Ibidem 39.

*škole progresivní vývojové proudy*“.<sup>143</sup> Provedl mnoho návrhů, které se staly součástí školních předloh, a tím usměrňoval uměleckou tvorbu školy. Pod jeho vedením škola získala řadu ocenění na domácí i zahraniční scéně. Jeho role na této škole je tedy nezastupitelná.

## 7.6 MARIE KŘIVÁNKOVÁ (1883–1936)

Marie Křivánková se stala originální návrhářkou šperků a galanterie. Původním jménem Marie Eretová, byla v oblasti šperků jako jediná z vlivných osobností českého šperku autodidakt. Tento nedostatek jí však nebránil v prosazení se na tomto poli díky šikovným pražským zlatníkům. Byla to žena nejen s výtvarným nadáním a schopností jeho uplatnění, ale také „žena emancipovaná a osobnost s pokrokovými názory“<sup>144</sup> Nejvíce informací o ní je možno nalézt v článku od Věry Vokáčové v periodiku *Starožitnosti a užité umění* z roku 1993.<sup>145</sup>

Zdatnost ve zlatnickém umění ji přece jenom zlákala. V roce 1911 nastoupila na Odbornou školu zlatnickou v Praze, odkud ovšem během roku vystoupila. Možná usoudila, že bude lepší, když ona sama bude navrhovat a šikovní zlatníci pak její práce vytvoří. V tomto ohledu jí škola byla k užítku, protože si zde našla provádějící zlatníky svých prací (především Pavel Vávra, Roman Jankovský, Karel Ebner, Václav Prášek, Josef Vrabec a František Hladík). Ohledně jejího vzdělání Stehlíková uvádí její pobyt ve Vídni, kde se podle ní inspirovala Wiener Werkstätte.<sup>146</sup>

V letech 1887 až 1918 pracovala jako úřednice zlatnické firmy Maxe Schorbera v Praze Na Příkopě.<sup>147</sup> Šperky navrhovala od roku 1898. Do roku 1916 tak činila ve firmě zaměstnavatele. Max Schorber byl k jejímu talentu vnímavý a byl ochotný publikovat práce podle jejích návrhů, kde také zdůraznil její jméno.

Marie Křivánková také navrhovala štukové dekorace a navrhovala je na domech projektovaných manželem architektem Antonínem Křivánkem, za něj se provdala v roce 1908. Pro ženu jejích vlastností bylo jen otázkou času, kdy si otevře svůj vlastní obchod. Vokáčová se domnívá, že Křivánková otevřela svůj obchod již v roce 1916, protože se zúčastnila výstavy

---

<sup>143</sup> Ibidem 63.

<sup>144</sup> Věra VOKÁČOVÁ: Marie Křivánková, in: *Starožitnosti a užité umění*, 1993, č. 4, 4.

<sup>145</sup> Ibidem 2.

<sup>146</sup> STEHLÍKOVÁ (pozn. 96) 260.

<sup>147</sup> Měl významnou klenotnickou firmu, která na počátku století zaměstnávala sto dělníků. Ti vyráběli šperky z českých granátů, které byly určeny pro export do Japonska, Ruska, Francie, Německa a Anglie.

uměleckého průmyslu v Obecním domě v Praze. Tento klenotnický a starožitnický obchod vedla až do poloviny 30. let na Národní třídě 30.<sup>148</sup> Později se nacházel v Lindtově pasáži, spojující Jungmannovo náměstí s Václavským.<sup>149</sup>

## Tvorba

Marie Křivánková vstoupila svým dílem do českého secesního šperku poměrně pozdě, až ke konci prvního desetiletí. Zato ovšem vstoupila velmi osobitě a invenčně. Její šperky jsou originály, velmi zřídka jsou vytvořeny dva totožné kusy.<sup>150</sup> Největší soubor jejích prací vlastní Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, další šperky můžeme najít v Severočeském muzeu v Liberci, v Moravské galerii v Brně, a v Národním muzeu v Praze.

Křivánková byla v první řadě návrhářka, která chtěla, aby se vědělo, že šperky jsou právě jejího návrhu. Proto si své práce značila svým jménem: KŘIVÁNKOVÁ. „*Jen někdy bývá na rubu na přiletovaném štítku nebo vrytím do plochy značena Křivánková, dále zpravidla příznačným rakouským puncem pražského puncovního úřadu platným do 28. 2. 1921, nebo československým puncem předválečného období, někdy mistrovskou značkou zlatníka, tak však není vždy stejná.*“<sup>151</sup>

Nejdříve v historizujícím stylu používala na raných pracích dobové neoklasicistní motivy jako festony, stylizované rozety a listy a kameje.<sup>152</sup> Velice brzy si však vytvořila svůj vlastní styl, který se kloní k pozdní geometrické fázi secese. Charakteristickým znakem pro její šperky jsou spirály, různě velké s různou hustotou závitů přecházející až v terče s kaménkem nebo perlou uprostřed. V tomto prvku je možno vidět inspiraci v byzantském umění.<sup>153</sup> Věra Vokáčová je toho názoru, že i přesto, že spirály, zvláště ty asymetrické, mohou připomínat dekor vídeňského malíře Gustava Klimta, Křivánková mohla brát inspiraci spíše z geometrického dekoru pozdně secesních domů v Praze.<sup>154</sup> Spirály a terče s kaménky tvoří více či méně tvar šperku, který je

---

<sup>148</sup> Tuto adresu uvádí Chytilův adresář hl. m. Prahy z roku 1924 na str. 770

<sup>149</sup> VOKÁČOVÁ (pozn. 144) 2.

<sup>150</sup> Ibidem 4.

<sup>151</sup> Ibidem 2.

<sup>152</sup> Ibidem 3.

<sup>153</sup> STEHLÍKOVÁ (pozn. 96.) 260.

<sup>154</sup> VOKÁČOVÁ (pozn. 142.) 3.



symetrický. Secesní asymetrie se objevuje vzácně<sup>155</sup> a projevuje se nejvíce v nepravidelnosti perleti a perel. Další nedílnou součástí jejího šperku jsou tenké linie z drátků, které tvoří buď celý obrys šperku, nebo se o tuto funkci dělí s předchozím motivem. Obrys tvoří buďto geometrický obrazec, nebo, což je časté, kapkovitý tvar více či méně přesný. Drátek je často zdoben „hrubšími půlkuličkami, což trochu připomíná nepravý filigrán a granulaci“.<sup>156</sup> Mimo tvarové variace vytvořené z drátku se objevují v kompozicích šperků drahé kameny, často české granáty, ale i jiné krásně barevné polodrahokamy, perleť a perly.<sup>157</sup> Kameny jsou tvarované převážně do mugle oválného či kruhového tvaru, ale objevují se i kameny broušené do faset. Kameny ve tvaru mugle jsou často násobeny a posazeny těsně vedle sebe. Tvoří tak často výrazný až zcela dominantní prvek v ploše šperku. Mimo tyto tvary jsem našla mezi jejími šperky výjimku. V jednom případě je kámen tvarován do tvaru brouka, který je doplněn hrou hladkých drátků. V tomto šperku je možno vidět podobu s díly Georga Kleemanna. Smalt, tak užívaný v secesních špercích, se na jejích pracích neobjevuje. Pro charakter šperků vytvořených z drátků není vlastně na nich ani žádná volná plocha, kde by se mohl smalt uplatnit. Posledním prvkem, který se na jejích špercích objevuje, jsou ověsky tvořené většinou z řetízku a kamene či perly ve tvaru kapky.

Marie Křivánková je jedinou ženou výrazněji reprezentující český secesní šperk. Svoje inspirace v pozdní geometrické secesi a ve starověkém umění dokázala tvůrčím způsobem uplatnit. Zvolila si dva hlavní jednoduché výzdobné motivy, spirálu a její variaci v terči s kaménkem a muglové kameny, ze kterých vytvořila nadčasové a působivé kompozice, pro ni zcela charakteristické a velmi dobře rozpoznatelné.

---

<sup>155</sup> Ibidem 3.

<sup>156</sup> Ibidem 3.

<sup>157</sup> Ve šperku uloženém v Moravské galerii v Brně spatřuji možnou inspiraci Hoffmannovými šperky charakteristickými užitím perleti tvaru oválu. Těchto jednotlivých prvků je řazeno několik vedle sebe a tvoří tak plochu šperku.

## Závěr

Český secesní šperk příliš nezasáhl do evropského dění v tomto oboru. Rozvíjel se především v domácím prostředí. V Evropě, jmenovitě ve Francii, se prosadily pouze šperky Alfonse Muchy. Ty však nebyly primárním zájmem tohoto umělce, tvořily jen menší součást jeho tvorby. A i přes svoji originalitu a krásu se nestaly objektem tak velkého zájmu ve smyslu inspirace, jako byly šperky Laliquovy. Za hranicemi Českých zemí se pak spíše prosadil materiál než idea. Platí to o českých granátech a také o jablonecké bižuterii, která mistrně ovládala skleněné náhražky drahokamů.

Nové chápání šperku jako samostatného uměleckého díla našlo odezvu i v Českých zemích. Zde se vyprofilovalo několik osobností, které měly vliv na zdejší tvorbu stylového šperku. Jejich vliv je úzce spjat se školstvím. Založení Uměleckoprůmyslové školy v Praze jakožto místa, kde se rozvíjela hlavně tvůrčí invence, mělo vliv na ostatní odborné školy. Odtud vyšel ne jeden umělec a často i pedagog působící pak na některé z odborných škol.

V oblasti působnosti v českém šperku se vyprofilovalo několik osobností. Jsou to Emanuel Novák, Josef Ladislav Němec, Franta Anýž, Antonín Karč a Marie Křivánková. Emanuel Novák je nejvýznamnější svojí rolí pedagoga na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Z jeho ateliéru vyšli všichni jmenovaní kromě Marie Křivánkové. Josef Ladislav Němec měl díky svému otci Václavu Němcovi blízko ke šperku již od svého mládí. Na rozdíl však od svého otce prokazoval již při návrzích pro jeho firmu svoji vlastní kreativitu, kterou pak rozvinul. Inspiroval se hlavně francouzskou secesí, kterou tvořivě rozvíjel. Stejnou inspiraci můžeme najít v díle Franty Anýže a Antonína Karče. Ovšem Karč se později přiklonil ke geometrické secesi, stejně jako Marie Křivánková, která se florální secese svými šperky vůbec nezúčastnila.

Na dobovou českou produkci pak měli vliv ti, kteří zastávali pedagogickou funkci a žáci z odborných škol vytvářeli práce podle jejich návrhů, nebo se jimi inspirovali. Jejich vliv pak působil i na ostatní klenotníky, zlatníky a stříbrníky. Mnozí z nich ale přijímali secesní mluvu ve šperku spíše z ekonomického důvodu. Hlavní slovo v tom, jaké budou nabízet šperky, měli jejich zákazníci, pocházející často z měšťanské třídy.

Badatelská činnost není v tomto tématu zdaleka vyčerpána. U některých z daných osobností i škol došlo a dochází v tomto směru k posunům a mnoho prostoru zde skýtá studium dalších

umělců, zejména těch pocházejících z další generace, často přecházejících svojí tvorbou dále do následujícího výtvarného období.

## Seznam použité literatury

- ADLEROVÁ Alena: Užití a dekorativní umění secese, in: LAHODA Vojtěch/NEŠLEHOVÁ Mahulena/PLATOVSKÁ Marie/ŠVÁCHA Rostislav/BYDŽOVSKÁ Lenka (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1), Praha, 1998, 209–229.
- ADLEROVÁ Alena: Česká secese (kat. výst.), Praha 1981
- AMBROŽ Miroslav a kol.: Vídeňská secese a moderna 1900–1925: užití umění a fotografie v českých zemích, Brno 2005
- BALALAJKA Petr: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992
- BECKER Vivienne: Art Nouveau jewelry, New York 1987, 17.
- COGAN Miroslav: Antonín Karč, umělec tvaru a barvy, in: Z Českého ráje a Podkrkonoší, vlastivědný sborník 17, Semily 2004, 231–238
- COGAN Miroslav: Antonín Karč, cizelér a šperkař, in: Antique XI, 2004, č. 1, 38–40
- COGAN Miroslav: Muzeum Českého ráje v Turnově – Klenotnice (kat. výst.), Turnov 2009
- FALK Fritz: Schmuck/Jewellery 1840–1940, Stuttgart 2004
- FRONEK Jiří a kol.: Secese – vitální umění 1900: ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Praha 2013
- HORNEKOVÁ Jana a kol.: Šperk, kámen, kov: Střední uměleckoprůmyslová škola v Turnově, 1884–2002 (kat. výst.), Praha 2002
- KOSTKA Zdeněk: UMPRUM – VŠUP sto let práce, Praha 1985
- KŘÍŽOVÁ Alena/OMAR Jana/PAULY Jana: Franta Anýž, Praha 2004
- KŘÍŽOVÁ Alena: Český šperk na přelomu 19. a 20. století (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 1980
- MATYÁŠOVÁ Eva (red.): Belgická secese, Praha 1993
- MOHR Jan: Systém uměleckoprůmyslových škol a muzeí v c. k. mocnářství. In: Umění a řemesla XXXVI, 1994, č. 2, 45–50
- PACHMANOVÁ Martina/ PRAŽANOVÁ Markéta (ed.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2005
- STEHLÍKOVÁ Dana: Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví, Praha 2003
- STRNAD Jan/NOVÁKOVÁ Kateřina/PADRTA František: Uměleckoprůmyslová škola v Jablonci nad Nisou: 1880–2000, Jablonec nad Nisou 2001
- URBAN Stanislav/MATEROVÁ Věra: Jablonecká secese (kat. výst.), Jablonec nad Nisou 1973
- VOKÁČOVÁ Věra: Marie Křivánková, in: Starožitnosti a užití umění, 1993, č. 4, 2–4
- WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1982
- WITTLICH Petr: Umění a život – doba secese, Praha 1987

WITTLICH Petr: Důvěrný prostor/Nová dálka, Praha 1997

periodika:

Dílo I–XXXIX, Praha 1903–1949

Klenotnické listy I–III, Praha 1907–1909

Volné směry I–XLI, Praha 1897–1949

## Seznam vyobrazení

1. Alfonz Mucha: dekorativní řetěz s přívěsky, 1900, zlato, email, sladkovodní perly, perleť. Reprodukce z knihy: Sarah MUCHOVÁ (ed.): Alfonz Mucha, Praha 2006, 84.
2. Alfonz Mucha: náramek ve tvaru hada s prstenem, 1899, zlato, email, opály, rubíny a diamanty, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Marta SYLVESTROVÁ/Petr ŠTEMBERA: Alfonz Mucha, český mistr Belle Epoque, Brno 2009, 84.
3. Alfonz Mucha: brož s přívěskem, 1900, zlato, slonovina, perleť, polodrahokamy. Reprodukce z knihy: Sarah MUCHOVÁ (ed.): Alfonz Mucha, Praha 2006, 85.
4. Emanuel Novák: šperky. Reprodukce z periodika: Volné směry V, 1901, 94.
5. Emanuel Novák: spona k pásku a dvě brože, kolem 1900, stříbro částečně zlacené, české granáty, email, inv. č. 20 138/3, 5, 6, UPM Praha. Reprodukce z knihy: Jiří FRONEK a kol.: Secese – vitální umění 1900: ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Praha 2013, 125.
6. Novák a jeho škola (prováděli J. Novák a L. Hyrš): šperky. Reprodukce z periodika: Volné směry VIII, 1904, 133.
7. Emanuel Novák: šperky a kování - náčrty. Reprodukce z periodika: Dílo III, 1905, 10.
8. Emanuel Novák: náčrty šperků. Reprodukce z periodika: Dílo III, 1905, 11.
9. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, kolem 1903, stříbro české granáty, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: BALALAJKA Petr: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992, 66.
10. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, kolem 1903, částečně pozlacené stříbro, chryzolit, Inv. č. 72581, UPM Praha. Reprodukce z knihy: BALALAJKA Petr: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992, 66.
11. Josef Ladislav Němec: brož s karneolem, po 1900, stříbro, karneol, perly, inv. č. 15332, UPM Praha. Foto: Ondřej Kocourek
12. Josef Ladislav Němec: závěs, před 1903, zlacené stříbro, barvený achát, inv. č. 75959, UPM Praha. Foto: Ondřej Kocourek
13. Josef Ladislav Němec: spony k pásku. Reprodukce v periodiku: Kunst und Kunsthandwerk IV, 1901, 277.
14. Josef Ladislav Němec: šperky zhotovené podle Němcových návrhů školou zlatnickou v Praze. Reprodukce v periodiku: Volné směry IV, 1900, 19.
15. Josef Ladislav Němec: šperky. Reprodukce v periodiku: Volné směry IV, 1900, 153.
16. Josef Ladislav Němec: šperky. Reprodukce v periodiku: Volné směry IV, 1900, 154.
17. Josef Ladislav Němec: spona k pásu. Reprodukce v periodiku: Volné směry V, 1901, 45.
18. Josef Ladislav Němec: spona k pásu. Reprodukce v periodiku: Volné směry V, 1901, 46.
19. Josef Ladislav Němec: šperky. Reprodukce v periodiku: Volné směry V, 1901, 94.
20. Josef Ladislav Němec: šperky. Reprodukce v periodiku: Volné směry VI, 1902, 154.
21. Josef Ladislav Němec: šperky zlaté a stříbrné s drahokamy a smaltem. Reprodukce v periodících: Volné směry VI, 1902, 154. ; Dílo IV, 1906, 87.
22. Josef Ladislav Němec: šperky. Reprodukce v periodiku: Volné směry VII, 1903, 130.
23. Josef Ladislav Němec: spona k pásu stříbrná. Reprodukce v periodiku: Volné směry VII, 1903, 130.
24. Josef Ladislav Němec: spona k pásu ze zlaceného patinovaného stříbra s karneoly. Reprodukce v periodících: Volné směry VI., 1902, 131., Dílo IV, 1906, 97.

25. Josef Ladislav Němec: náhrdelníky, provedeno v ateliéru V. Němce. Reprodukce v periodiku: Dílo 1905, ročník III., 12.
26. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, zlato, české granáty a onyx; náhrdelník, zlato, brilianty a ametysty. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 90.
27. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, zlato, české granáty a almandíny. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 91.
28. Josef Ladislav Němec: spona k pásu ze zlaceného srťříbra s polodrahokamy. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 97.
29. František Anýž: spony k pásu. Reprodukce v periodiku: Kunst und kunsthandwerk IV., 1901, 277.
30. František Anýž: obdélníková brož, před 1906, zlato cizelované, broušené kameny, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Alena KŘÍŽOVÁ/Jana OMAR/Jana PAULY: Franta Anýž, Praha 2004, 69.
31. František Anýž: souprava šperků (náramek, brož a náušnice), provedl pražský zlatník A. Kitzberger, po 1903, zlato, rubíny, almandíny, perly, inv. č. 21. 501-3, Moravská galerie Brno. Reprodukce z knihy: Alena KŘÍŽOVÁ/Jana OMAR/Jana PAULY: Franta Anýž, Praha 2004, 46.
32. František Anýž: brož, zlato, smaragd, po 1900, inv. č. 73720, UPM Praha. Foto: Ondřej Kocourek
33. František Anýž: spony k pásku. Reprodukce v reprezentačním albu: František Anýž: Uměleckoprůmyslové práce v kovu, kůži a dřevě provedené, Anton Schroll, Wien 1905, nepag.
34. František Anýž: náhrdelníky. Reprodukce v reprezentačním albu: František Anýž: Uměleckoprůmyslové práce v kovu, kůži a dřevě provedené, Anton Schroll, Wien 1905, nepag.
35. František Anýž: brože a prsteny. Reprodukce v reprezentačním albu: František Anýž: Uměleckoprůmyslové práce v kovu, kůži a dřevě provedené, Anton Schroll, Wien 1905, nepag.
36. František Anýž: brože. Reprodukce v reprezentačním albu: František Anýž: Uměleckoprůmyslové práce v kovu, kůži a dřevě provedené, Anton Schroll, Wien 1905, nepag.
37. František Anýž: náhrdelníky. Reprodukce v reprezentačním albu: František Anýž: Uměleckoprůmyslové práce v kovu, kůži a dřevě provedené. Anton Schroll, Wien 1905, nepag.
38. František Anýž: spona do vlasů a brože. Reprodukce v periodiku: Klenotnické listy 1907, 37.
39. František Anýž: spona k pásku. Reprodukce v reprezentačním albu: František Anýž: Uměleckoprůmyslové práce v kovu, kůži a dřevě provedené, Anton Schroll, Wien 1905, nepag.
40. Antonín Karč: návrhy šperků - kolorované perokresby z let 1902 - 1908, Muzeum Českého ráje v Turnově. Foto: autor
41. Antonín Karč: studijní návrhy šperků - skicář 1902-1907, Muzeum Českého ráje Turnov. Foto: autor
42. Antonín Karč: návrh broží, list číslo 13 z roku 1912-1913, Muzeum Českého ráje Turnov. Foto: autor
43. Antonín Karč: návrh broží, list číslo 13 z roku 1912-1913, Muzeum Českého ráje Turnov. Foto: autor
44. Antonín Karč: hřeben do vlasů - návrh a realizace, kolem 1908, umělá želvovina, mosaz, ametysty, olivíny, inv. č. T1417, Muzeum Českého ráje Turnov. Foto: Miroslav Cogan
45. Antonín Karč: náhrdelník - návrh a realizace, 1909, zlato, české granáty, rubíny, opály a olivíny, SUPŠ Turnov. Foto: Jaroslav Kvíz

46. Antonín Karč: perleťová souprava (špička na doutníky, popelník, kartáček na ubrus, nůž na papír, okrouhlý závěs se zrcátkem), návrh 1909, realizace 1909-14, perleť, zlato, české granáty, SUPŠ Turnov. Foto: Jaroslav Kvíz.
47. Antonín Karč: nástavec (ozdoba) vlásenky, návrh 1910, realizace 1910-14, zlato, perly, granáty, umělá želvovina, SUPŠ Turnov. Foto: Miroslav Cogan
48. Antonín Karč: návrhy šperků, Muzeum Českého ráje Turnov. Reprodukce ze souboru listů s návrhy určené jako předlohy pro školu, 1910.
49. Marie Křivánková: šedé hřebeny s granátovou výzdobou, provedl M. Schober, ze soutěže uměleckopřmyslového muzea. Reprodukce v periodiku: Klenotnické listy II, 1908
50. Marie Křivánková: hřebeny do vlasů a náhrdelníky. Reprodukce v periodiku: Klenotnické listy III, 1909, 17., 21.
51. Marie Křivánková: šperková souprava (závěs, náušnice, prsten), kolem 1910, stříbro, malachit, perleť, inv. č. Š2012, Severočeské museum v Liberci. Foto: Milada Dománková
52. Marie Křivánková: náhrdelník, po 1910, zlato, české granáty, perleť, inv. č. 72293, UPM Praha. Foto: Ondřej Kocourek
53. Marie Křivánková: závěs, 1910 - 1925, zlacené stříbro, kameny mineralogicky neurčené, perly, inv. č. 41865, UPM Praha. Foto: Ondřej Kocourek
54. Marie Křivánková: náhrdelník - zlato, indické hladce broušené granáty, bílé safíry. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 35.
55. Marie Křivánková: závěs, stříbro, barokní perly, indické granáty. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 36.
56. Marie Křivánková: náhrdelník, zlato, české granáty. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 37.
57. Marie Křivánková: náhrdelník, stříbro amazonity, přírodní perleť. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 37.
58. Marie Křivánková: závěs, zlato, české hladce broušené granáty. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 37.
59. Marie Křivánková: náhrdelník, zlato, indické granáty. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 41.
60. Marie Křivánková: náhrdelník, stříbro, barevné acháty (temně modré a brčálově zelené s perleťovými ověsky) . Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 41.
61. Marie Křivánková: závěs, zlato, české hladce broušené granáty. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 41.
62. Marie Křivánková: závěs, stříbro, amazonity, přírodní perleť. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 44.
63. Marie Křivánková: náhrdelník, stříbro, amazonity, přírodní perleť. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 44.
64. Marie Křivánková: náhrdelník, závěs stříbro, chryzoprasy, velký achát. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 45.
65. Marie Křivánková: závěs, stříbro, hladce broušený topaz. Reprodukce v periodiku: Dílo XI, 1913, 48.
66. Marie Křivánková: pásová spona, stříbro, perleť, chryzoprasy. Reprodukce v periodiku: Dílo XII, 1914, 151.



67. Marie Křivánková: závěs, zlato, sytě zelenomodrý, aquamarin, perly. Reprodukce v periodiku: Dílo XII, 1914, 151.
68. Marie Křivánková: závěs, kolem 1910, zlato, rubíny a diamanty, provedl Pavel Vávra, inv. č. U 20750, Moravská galerie v Brně. Foto: autor , Reprodukce z periodika: Dílo XII, 1914, 152.
69. Marie Křivánková: závěs, kolem 1922, stříbro, topaz, inv. č. U 20817, Moravská galerie v Brně. Foto: autor
70. Marie Křivánková: brož se sardonyxy, provedl Roman Jankovský, kolem 1920, inv. č. 72581, UPM Praha. Foto: Ondřej Kocourek

## Obrazová příloha



1. Alfons Mucha: dekorativní řetěz s přívěsky, 1900, zlato, email, sladkovodní perly, perleť.



2. Alfons Mucha: náramek ve tvaru hada s prstenem, 1899, zlato, email, rubíny opály, diamanty, soukromá sbírka.



3. Alfons Mucha: brož s přívěskem, 1900, zlato, slonovina, perleť, polodrahokamy.

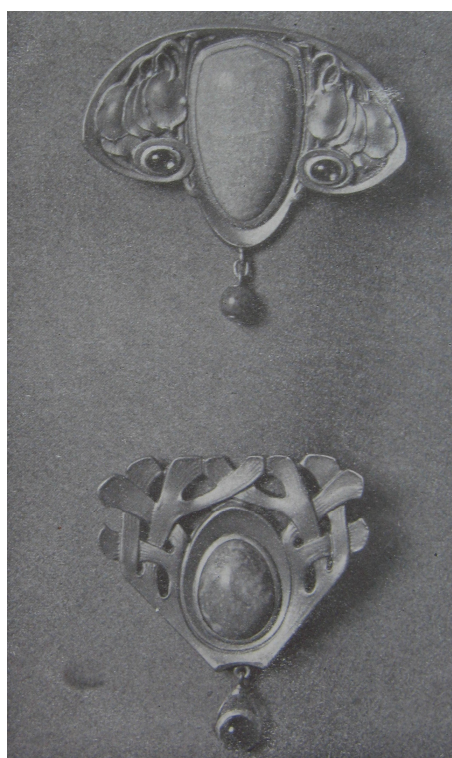


4. Emanuel Novák: šperky.



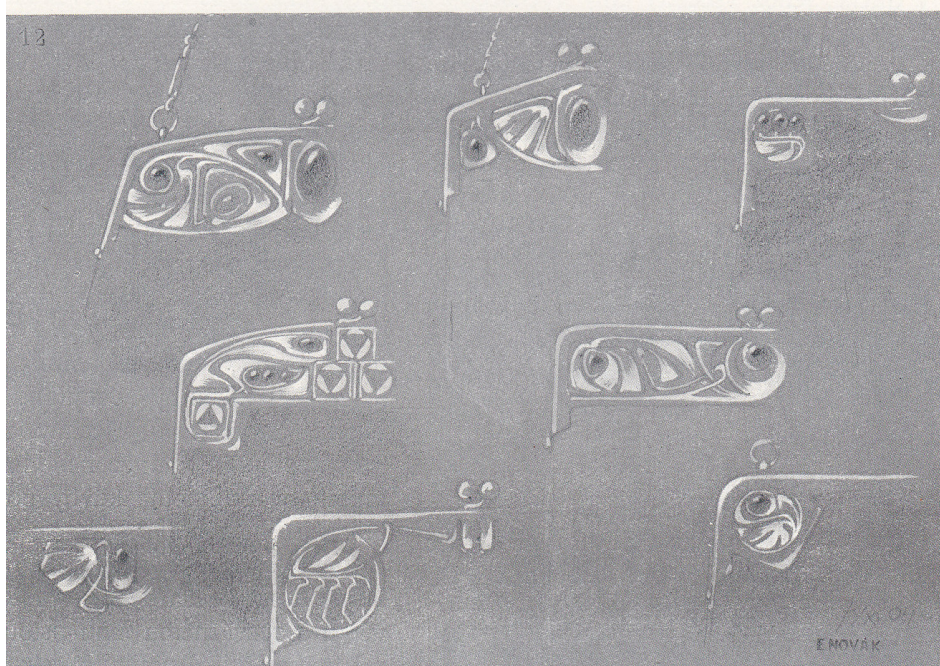
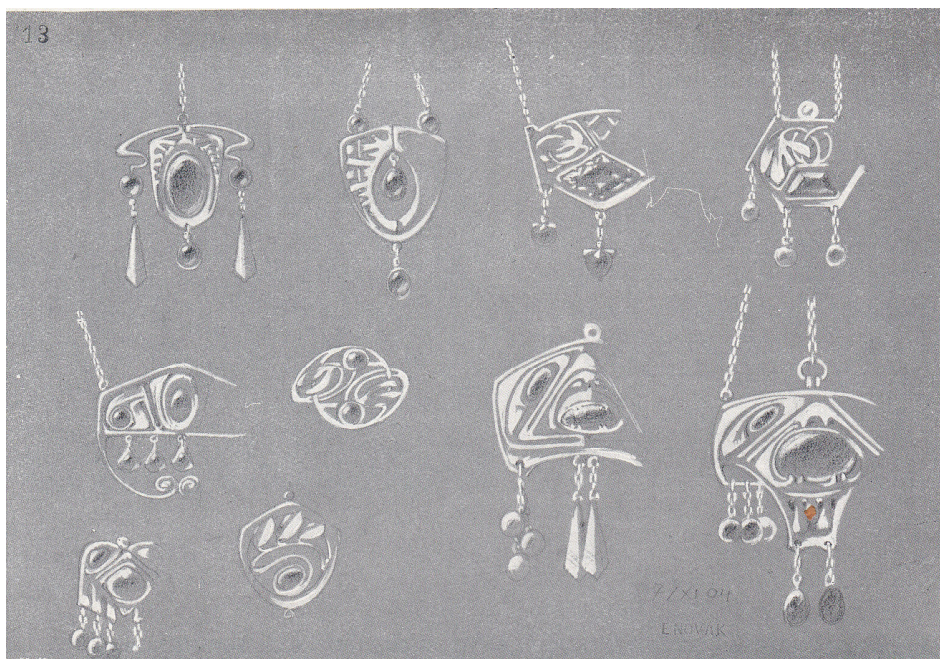
5. Emanuel Novák: spona k pásku a dvě brože, kolem 1900, stříbro částečně zlacené, české granáty, email, inv. č. 20 138/3, 5, 6, UPM Praha.





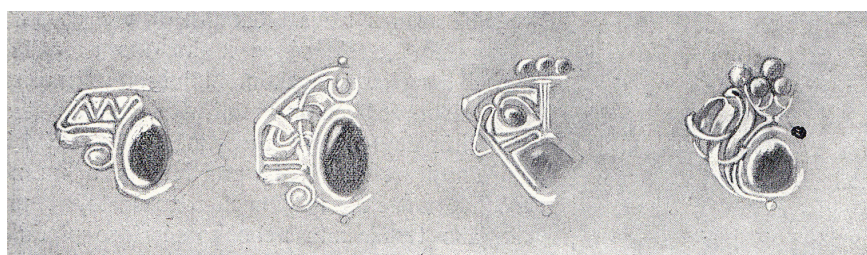
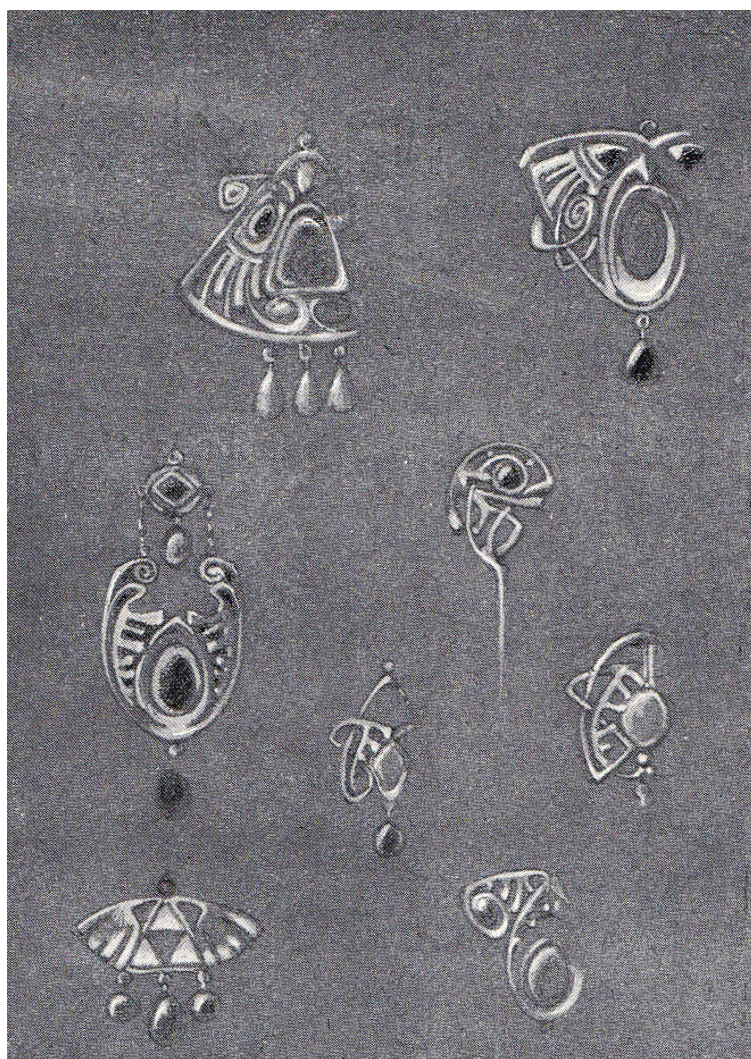
6. Emanuel Novák: šperky, prováděli J. Novák a L. Hyrš.





7. Emanuel Novák: šperky a kování, náčrty.





8. Emanuel Novák: náčrty šperků.





9. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, kolem 1903, stříbro, české granáty, soukromá sbírka.



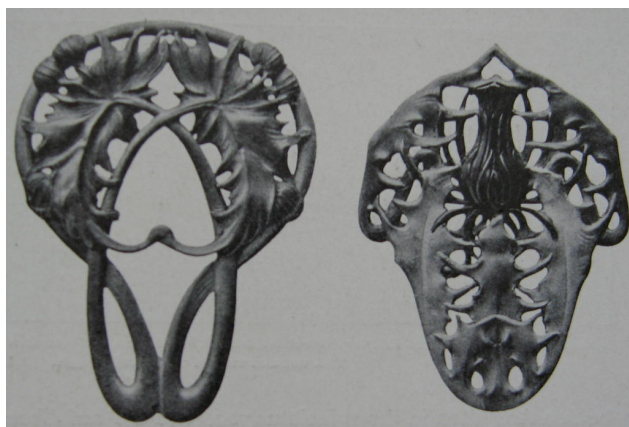
10. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, kolem 1903, částečně pozlacené stříbro chryzolit, inv. č. 72581, UPM Praha.



11. Josef Ladislav Němec: brož s karneolem po 1900, stříbro, perly, karneol, inv. č. 15332, UPM Praha.



12. Josef Ladislav Němec: závěs, před 1903, zlacené stříbro, chalcedon, inv. č. 75959, UPM Praha.

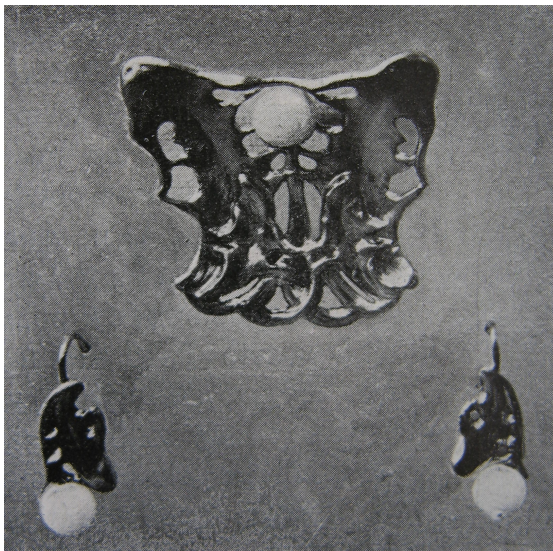


13. Josef Ladislav Němec: spony k pásku.



14. Josef Ladislav Němec: šperky zhotovené podle Němcových návrhů školou zlatnickou v Praze.





15. Josef Ladislav Němec: šperky.



16. Josef Ladislav Němec: šperky.



17. Josef Ladislav Němec: spona k pásu.

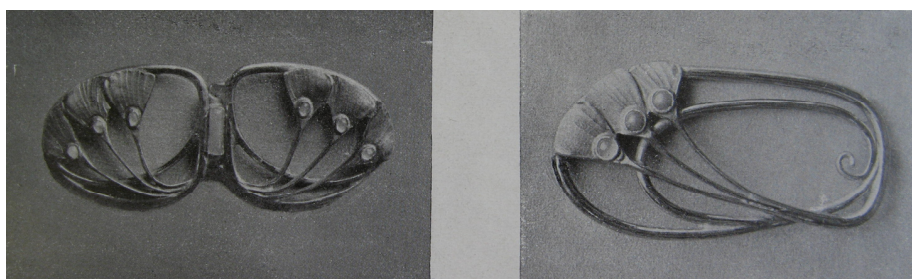
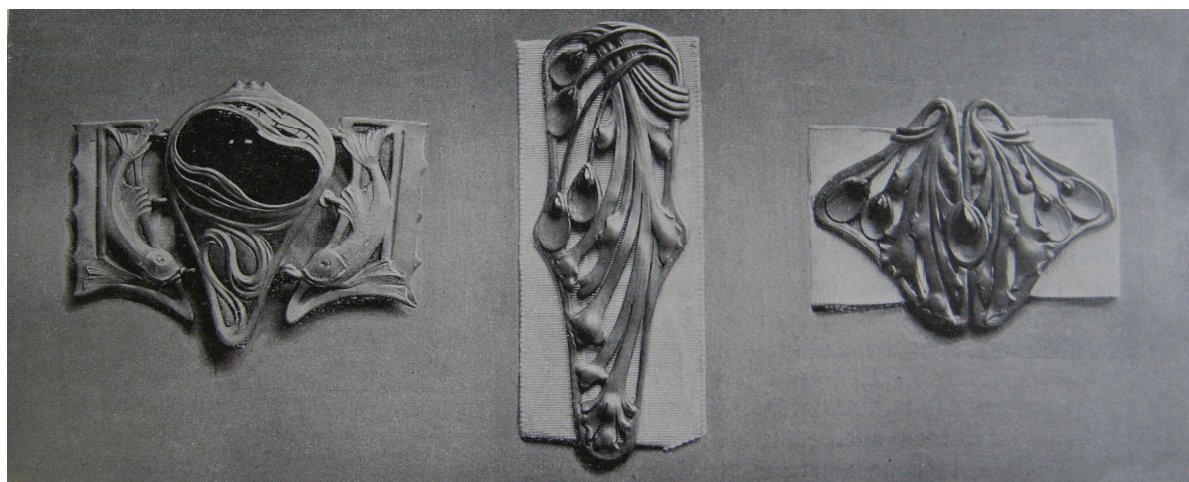


18. Josef Ladislav Němec: spona k pásu.





19. Josef Ladislav Němec: šperky.

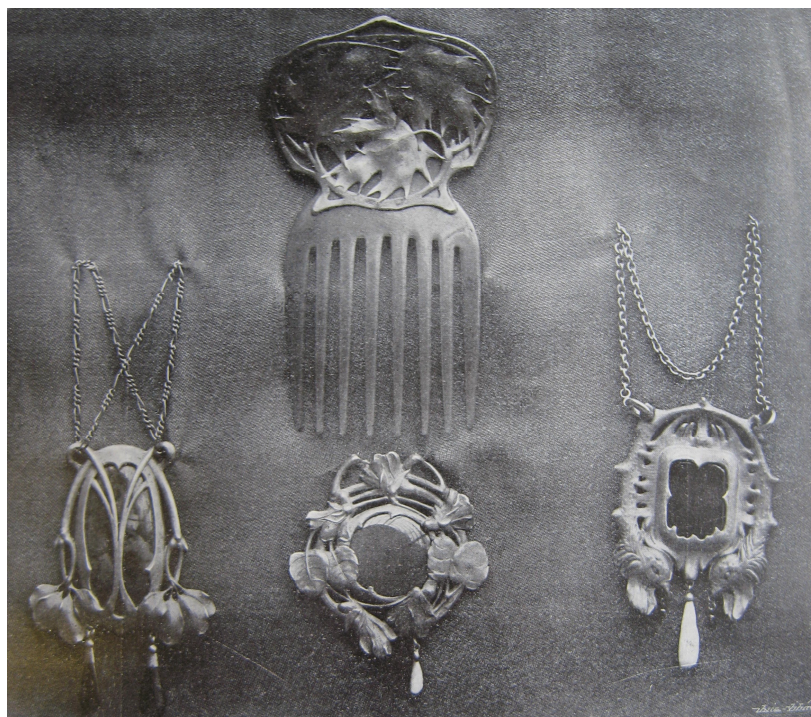


20. Josef Ladislav Němec: šperky.

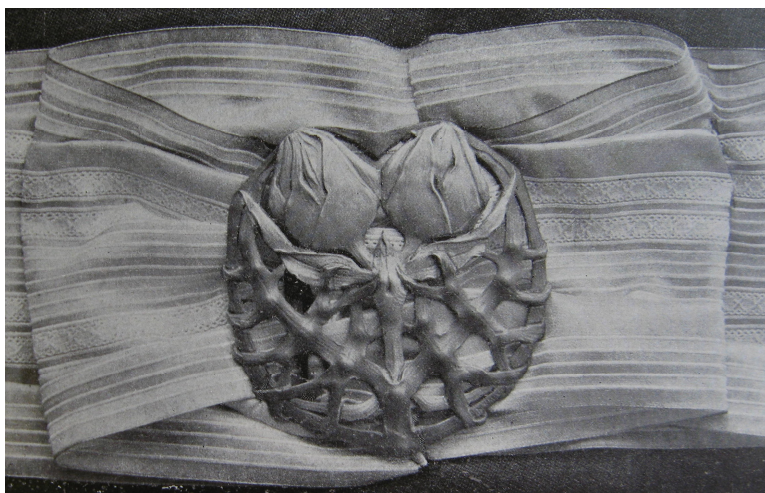




21. Josef Ladislav Němec: šperky zlaté a stříbrné s drahokamy a smalttem.



22. Josef Ladislav Němec: šperky.

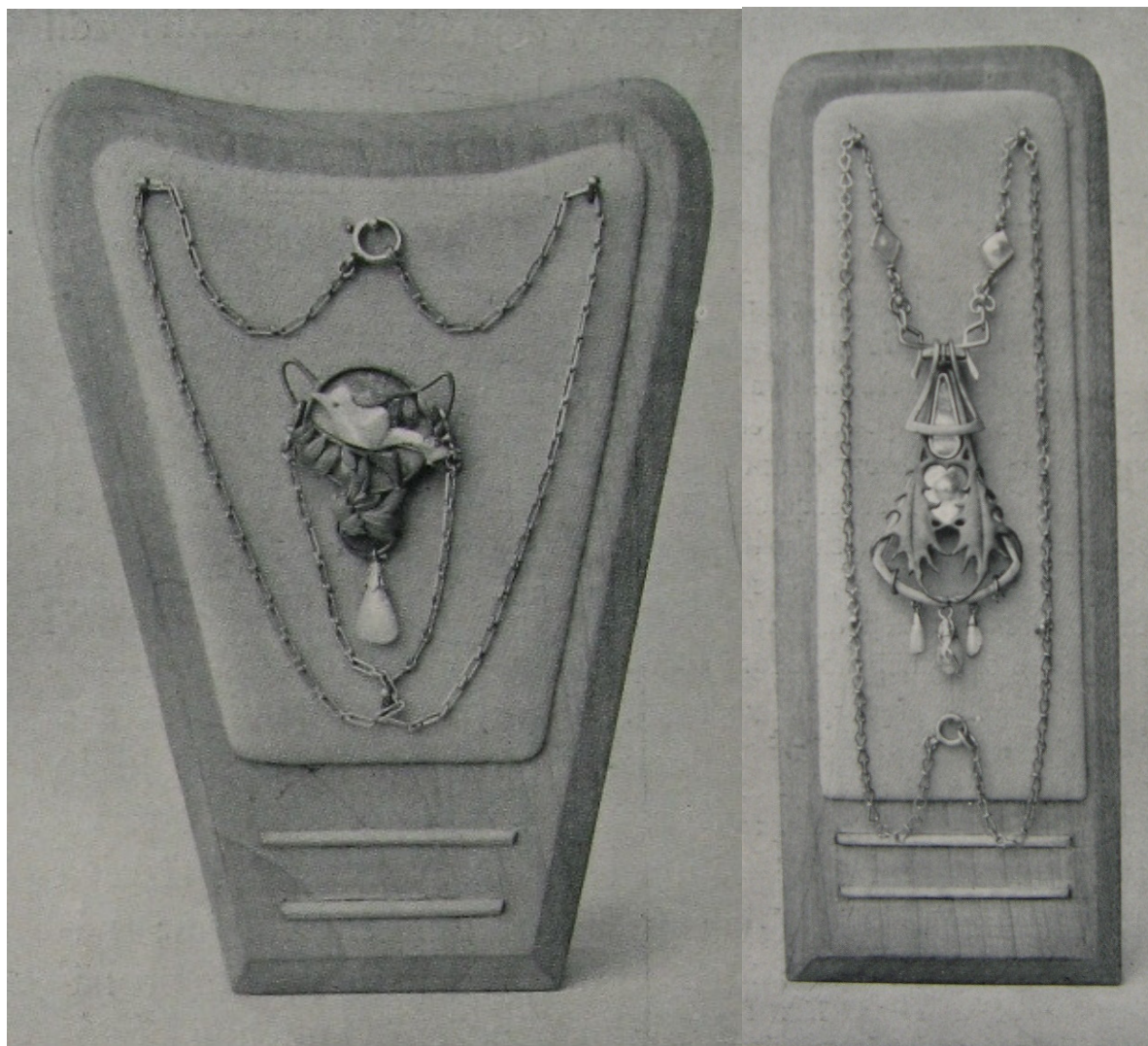


23. Josef Ladislav Němec: spona k pásu stříbrná.

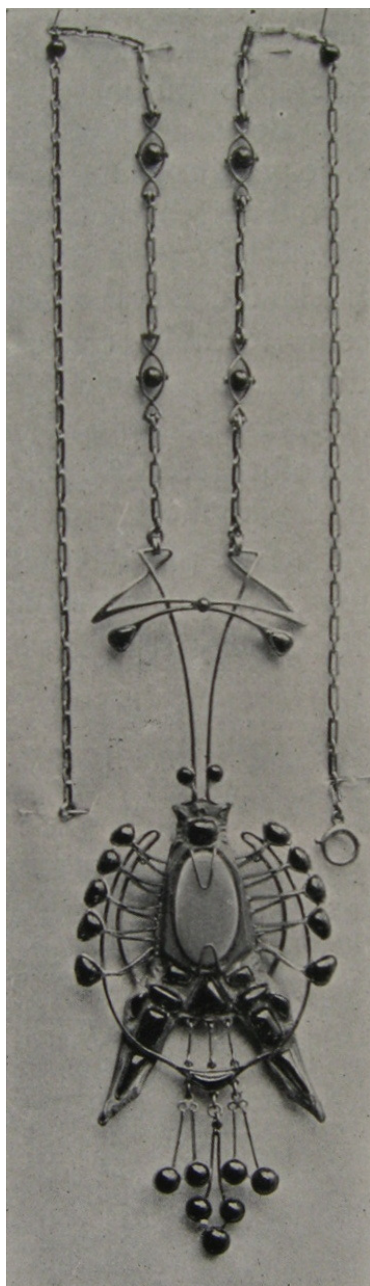


24. Josef Ladislav Němec: spona k pásu ze zlaceného patinovaného stříbra s karneoly.





25. Josef Ladislav Němec: náhrdelníky, provedeno v ateliéru Václava Němce.

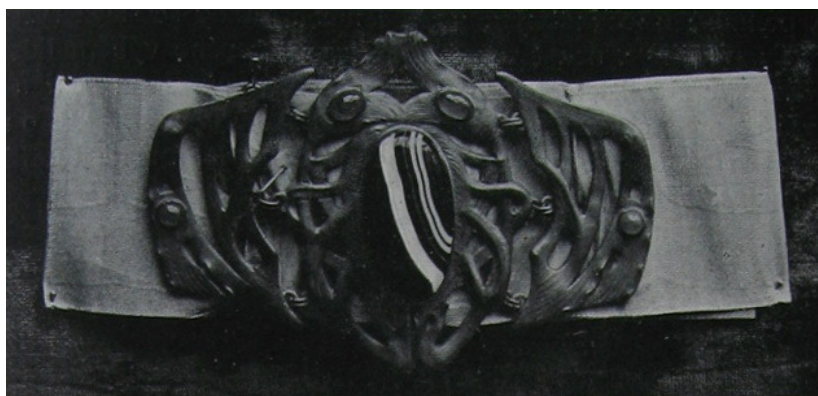


26. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, zlato, české granáty a onyx; náhrelník, zlato, brilanty, ametysty.





27. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, zlato, české granáty a almandýny.



28. Josef Ladislav Němec: spona k pásu ze zlaceného srtříbra s polodrahokamy.





29. František Anýž: spony k pásu.



30. František Anýž: obdélníková brož, před 1906, zlato cizelované, broušené kameny, soukromá sbírka.



31. František Anýž: souprava šperků (náramek, brož a náušnice), po 1903, zlato, rubíny, almandiny, perly, provedl pražský zlatník A. Kitzberger, inv. č. 21501-3, Moravská galerie v Brně.



32. František Anýž: brož, po 1900, zlato, smaragd, inv. č. 73720, UPM Praha.





33. František Anýž: spony k pásku.



34. František Anýž: náhrdelníky.



35. František Anýž: brože a prsteny.



36. František Anýž: brože.

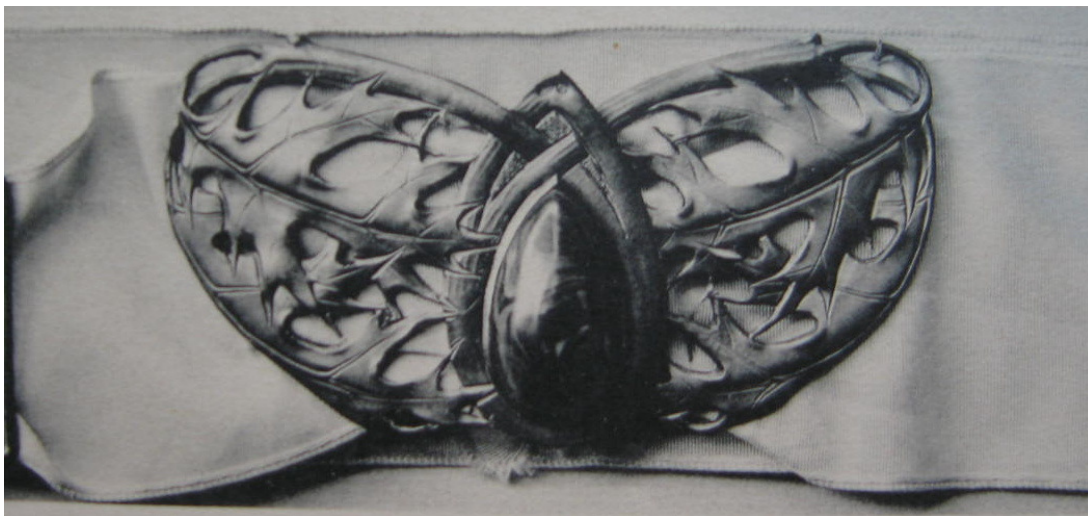


37. František Anýž: náhrdelníky.



38. František Anýž: spona do vlasů a brože.

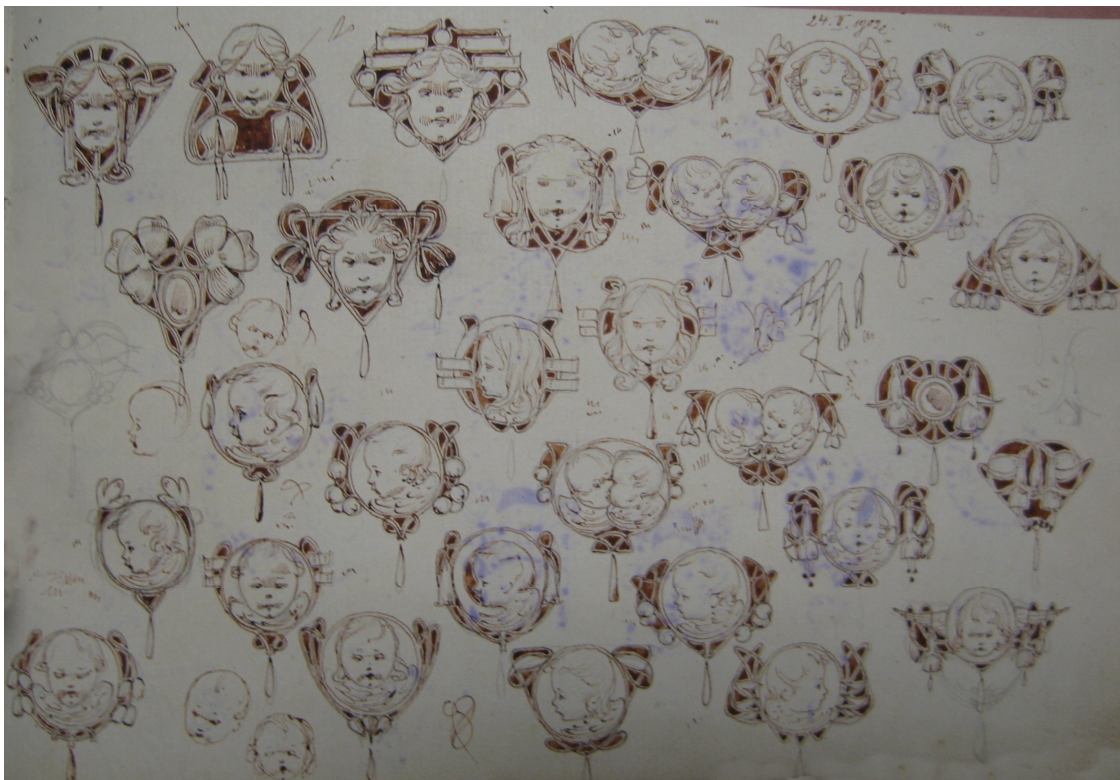




39. František Anýž: spona k pásku.



40. Antonín Karč: návrhy šperků, kolorované perokresby z let 1902 - 1908, Muzeum Českého ráje Turnov.



41. Antonín Karč: studijní návrhy šperků, skicář 1902-1907, Muzeum Českého ráje Turnov.



42. Antonín Karč: návrh broží, list číslo 13 z roku 1912-1913, Muzeum Českého ráje Turnov.





43. Antonín Karč: návrh broží, list číslo 13 z roku 1912-1913, Muzeum Českého ráje Turnov.



44. Antonín Karč: hřeben do vlasů, návrh a realizace, kolem 1908, umělá želvovina, mosaz, ametysty, olivíny, inv. č. T1417, Muzeum Českého ráje Turnov.

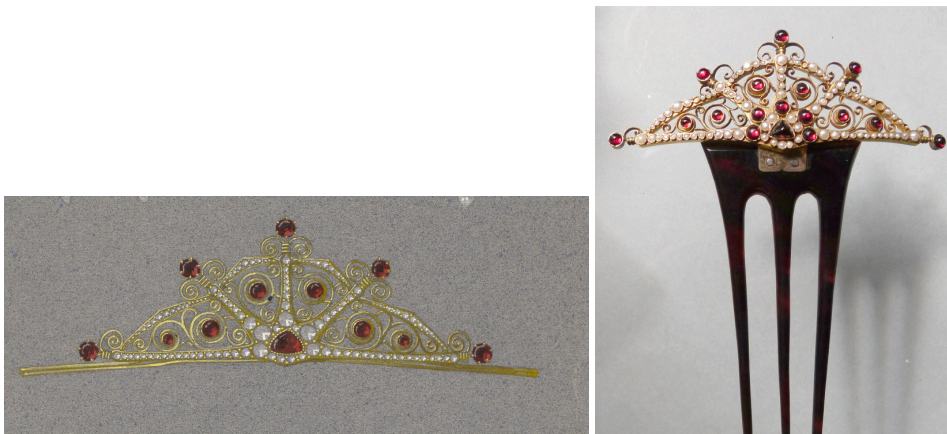


45. Antonín Karč: náhrdelník, návrh a realizace, 1909, zlato, české granáty, rubíny, opály a olivíny, SUPŠ Turnov.

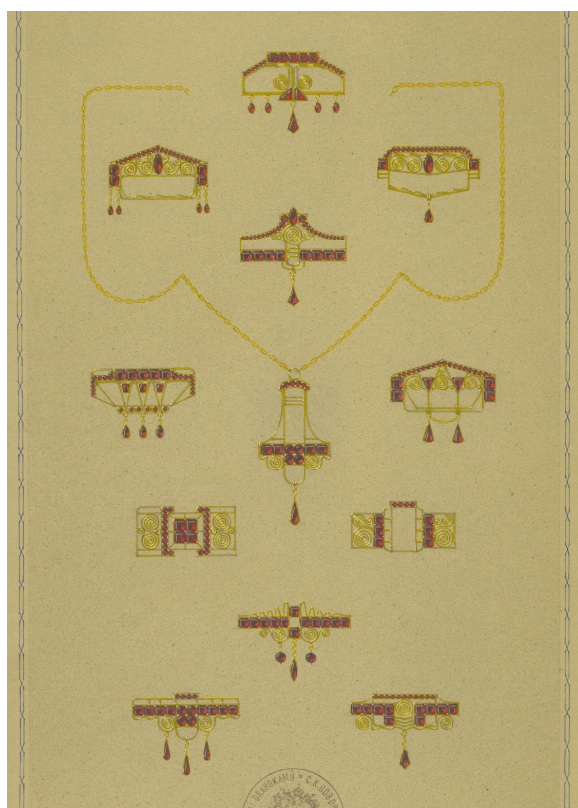


46. Antonín Karč: perleťová souprava (špička na doutníky, popelník, kartáček na ubrus, nůž na papír, okrouhlý závěs se zrcátkem), návrh 1909, realizace 1909-14, perleť, zlato, české granáty, SUPŠ Turnov.

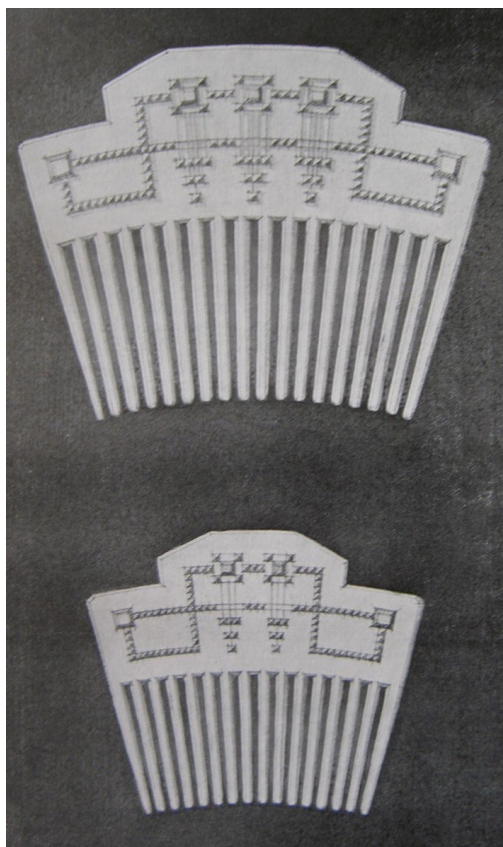




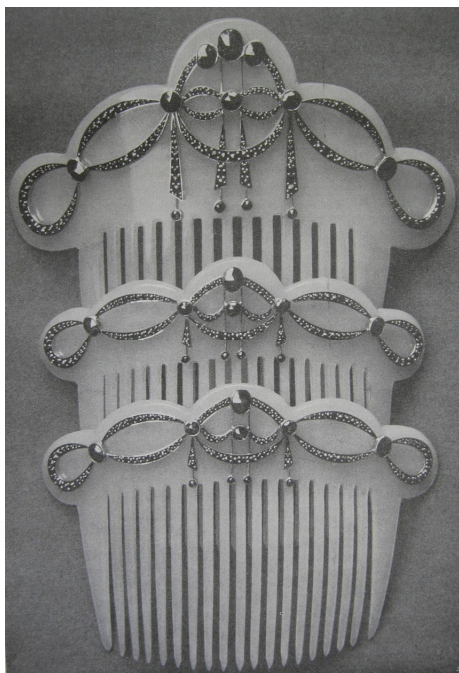
47. Antonín Karč: nástavec (ozdoba) vlásenky, návrh 1910, realizace 1910-14, zlato, perly, granáty, umělá želvovina, SUPŠ Turnov.



48. Antonín Karč: návrhy šperků, Muzeum Českého ráje Turnov.



49. Marie Křivánková: šedé hřebeny  
s granátovou výzdobou, provedl M. Schober.



50. Marie Křivánková: hřebeny do vlasů a náhrdelníky.

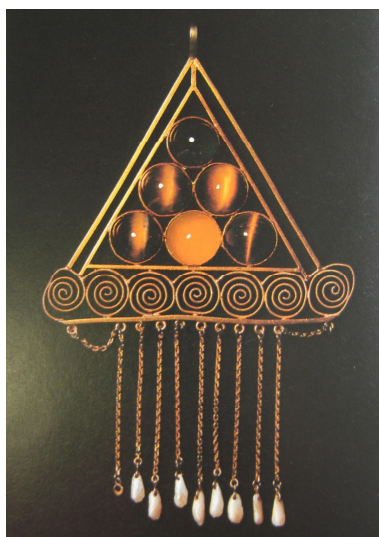


51. Marie Křivánková: šperková souprava (závěs, náušnice, prsten), stříbro, malachit, perleť, kolem 1910, inv. č. Š2012, Severočeské muzeum v Liberci.

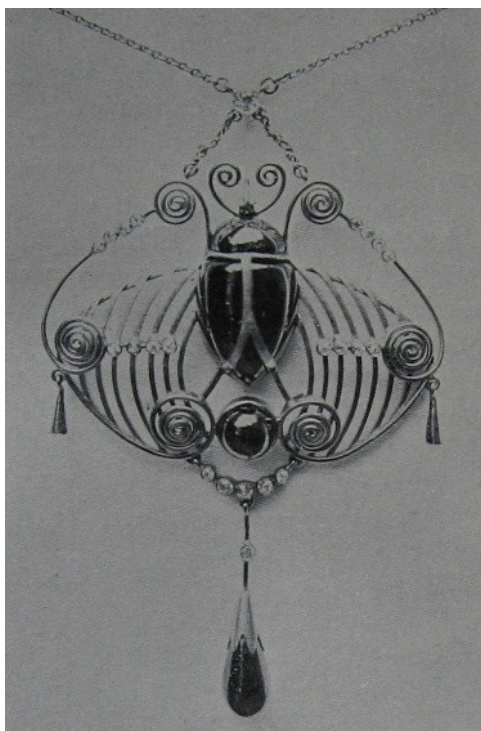




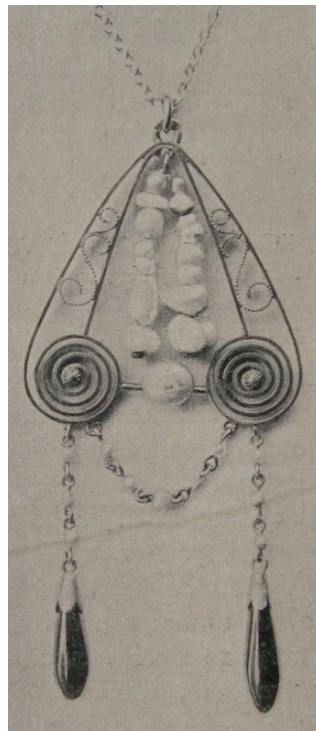
52. Marie Křivánková: náhrdelník, zlato, české granáty, perleť, po 1910, inv. č. 72293, UPM Praha.



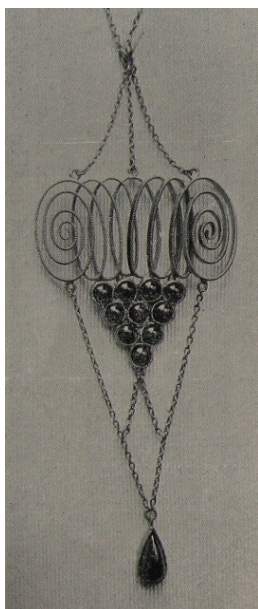
53. Marie Křivánková: závěs, zlacené stříbro, kameny mineralogicky neurčené, perly, 1910 - 1925, inv. č. 41865 UPM Praha.



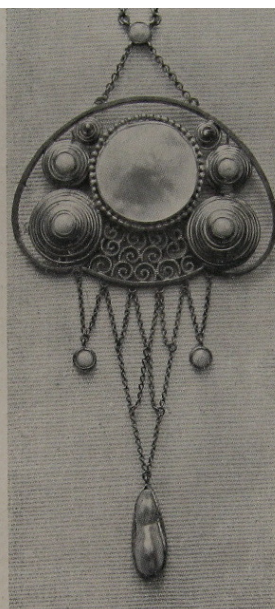
54. Marie Křivánková: náhrdelník, zlato, indické hladce broušené granáty, bílé safíry.



55. Marie Křivánková: závěs, stříbro, barokní perly, indické granáty.



56. Marie Křivánková: náhrdelník, zlato, české granáty.

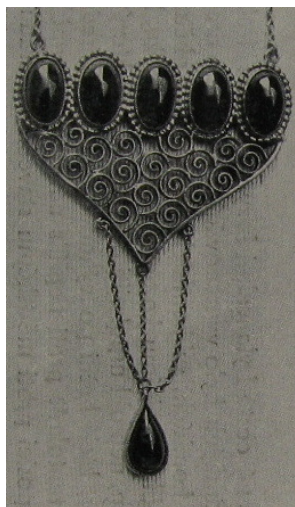


57. Marie Křivánková: náhrdelník, stříbro a amazonity, přírodní perleť.

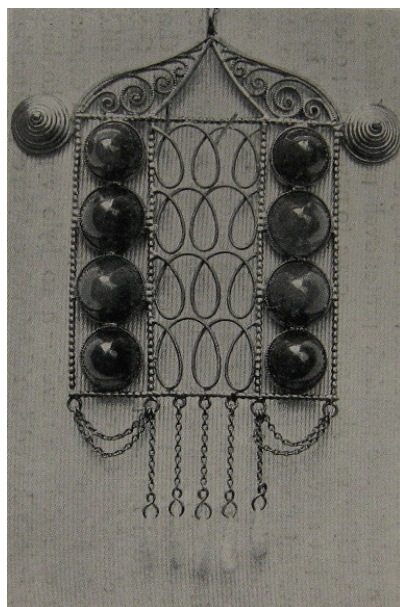


58. Marie Křivánková: závěs, zlato, české hladce broušené granáty.

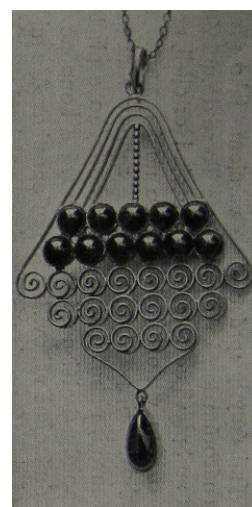




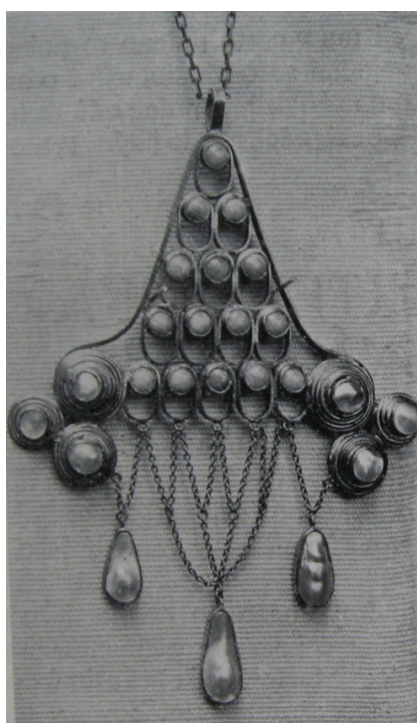
59. Marie Křivánková:  
náhrdelník, zlato,  
indické granáty.



60. Marie Křivánková:  
náhrdelník, stříbro, barevné  
acháty (temně modré a brčálově  
zelené s perleťovými ověsky).



61. Marie Křivánková:  
závěs, zlato, české  
hladce broušené granáty.



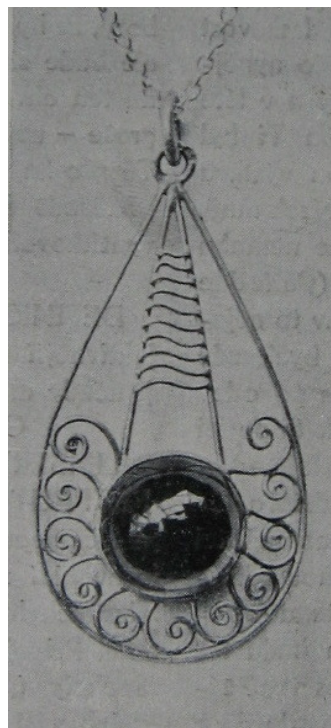
62. Marie Křivánková: závěs,  
stříbro, amazonity, přírodní perleť.



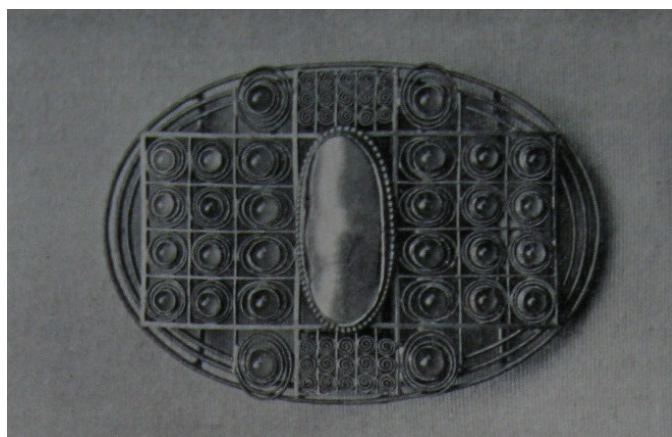
63. Marie Křivánková: náhrdelník,  
stříbro, amazonity, přírodní  
perleť.



64. Marie Křivánková: závěs  
stříbro, chryzoprasy, achát.



65. Marie Křivánková: závěs,  
stříbro, hladce broušený topaz.

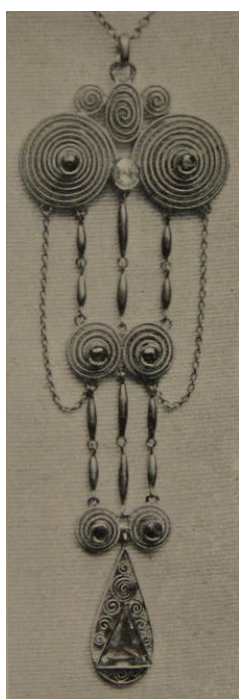


66. Marie Křivánková: pásová spona, stříbro, perleť,  
chryzoprasy.





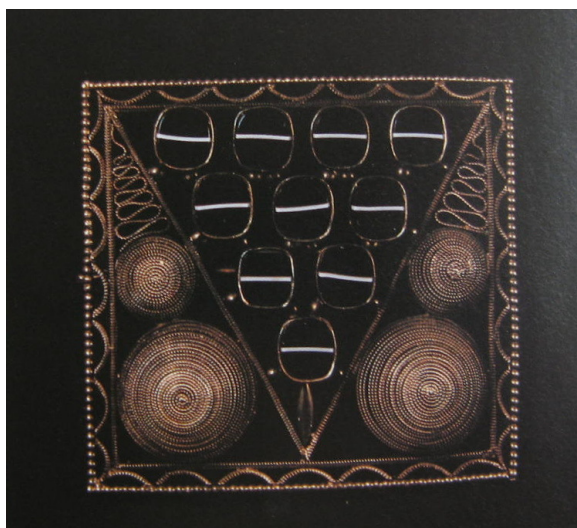
67. Marie Křivánková: závěs, zlato, sytě zelenomodrý aquamarin, perly.



68. Marie Křivánková: závěs, kolem 1910, zlato, rubíny, diamanty, provedl Pavel Vávra, inv. č. U 20750, Moravská galerie v Brně.



69. Marie Křivánková: závěs s řetízkiem, kolem 1922, stříbro, topaz, inv. č. U 20817, Moravská galerie v Brně.



70. Marie Křivánková: brož se sardonyxy, provedl Roman Jankovský, kolem 1920, inv. č. 72581, UPM Praha.